

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВОПРОСЫ
СОВЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ





М. Горький на Первом Всесоюзном съезде советских писателей.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ВОПРОСЫ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

II

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
А.С.БУШМИНА и К.Д.МУРАТОВОЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД
1 9 5 3

ОТ РЕДАКЦИИ

Борьба за народность литературного языка, за простоту, ясность, точность и выразительность стиля писателя является одним из основных условий успешного решения тех ответственных задач, которые поставлены XIX съездом Коммунистической партии перед советской литературой. «Советские люди, — указал Г. М. Маленков в докладе на съезде партии, — не терпят серости, безидейности, фальши и предъявляют высокие требования к творчеству наших писателей и художников».¹ XIX съезд партии призвал работников литературы и искусства неустанно повышать идейный и художественный уровень литературы, создавать правдивые и яркие произведения, достойные нашего великого народа.

Одна из первостепенных задач советского литературоведения состоит в том, чтобы обобщать идейно-художественный опыт писателей и тем самым способствовать дальнейшему развитию литературы социалистического реализма.

Неоценимую помощь советскому литературоведению оказывают гениальные труды И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» и «Экономические проблемы социализма в СССР». Они обогатили марксистско-ленинскую теорию новыми открытиями, заложили прочные методологические основы для подлинно научной разработки важнейших вопросов науки о литературе.

В свете сталинского учения о языке стала особенно ясной необходимость глубокого исследования специфики литературы, вопросов художественной формы, проблемы литературного языка.

¹ Г. Маленков. Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б). Госполитиздат. 1952, стр. 72.

Этими соображениями руководствовались авторы второго выпуска «Вопросов советской литературы», посвящая свои работы изучению языка и стиля крупнейших советских писателей, — М. Горького, В. Маяковского, А. Толстого, А. Фадеева, Л. Леонова, А. Твардовского.

Настоящий том, так же как и предшествующий, состоит из трех разделов: первый содержит исследовательские статьи; во втором помещены сообщения о наблюдениях над языком и стилем отдельных произведений; в третьем дана краткая хроника «Советские писатели в борьбе за мир» (1948—1952), снабженная библиографическими оправками.

ИССЛЕДОВАНИЯ





К. Д. МУРАТОВА

ГОРЬКИЙ В БОРЬБЕ ЗА ЯЗЫК КАК ОРУДИЕ КУЛЬТУРЫ

Постоянно подчеркивая огромную социально-воспитательную роль литературы, Максим Горький уделял исключительное внимание вопросам литературного языка и стиля.

Борьба Горького за высокую идейность литературы неотделима от его борьбы за богатство, точность и простоту языка художественных произведений. Формы этой борьбы очень многообразны. В статье затронуты лишь некоторые из них. Первая глава посвящена общим высказываниям Горького о языке и работе писателя над ним; вторая говорит об отношении Горького к языку в начале XX века; последующие главы освещают борьбу Горького за язык в советские годы.

1

Горький не был специалистом-языковедом и не создал специальных трудов, посвященных учению о языке, но его многочисленные высказывания и статьи о языковом мастерстве достаточно широко освещают взгляды писателя на язык и выявляют борьбу за него как мощное орудие культуры.

Значение этой борьбы еще более глубоко раскрывается в свете гениальных трудов И. В. Сталина по вопросам языкознания. Знаменуя собой новый этап в развитии марксистско-ленинской науки о языке, они раскрыли перед советскими писателями, критиками и читателями огромное значение работы мастеров художественной литературы в области слова.

Творческий опыт Горького-писателя и литературного критика особенно поучителен. Для Горького несомненен материалистический характер возникновения и развития языка.

«Признано и установлено, — пишет он, — что искусство слова родилось в глубокой древности из процессов труда людей...

Труд, огонь и речь, — вот силы, которые помогли людям создать культуру». ¹ Он утверждает, что язык служит «костью, мускулом, нервом, кожей фактов», ² которые создаются человеком.

Несомненен для Горького и общенародный характер языка. Неустанным развитием народом своего языка расценивалось Горьким как проявление неиссякаемой творческой силы народа. Народ для него и неутомимый создатель языка и в то же время искусный хранитель лучших языковых достижений.

«В мифе и эпосе, как и в языке, главном деятеле эпохи, определенно сказывается коллективное творчество всего народа». ³ «Верь в свой народ, создавший могучий русский язык, верь в его творческие силы», ⁴ — пишет Горький в годы реакции, когда интеллигенция, изменившая революции, выступила с злобной клеветой на народ, а буржуазные писатели и публицисты занялись усиленной порчей русского языка.

О том, что язык создается народом, Горький говорит и в 20-е годы. Он считает писателей тонкими шлифовщиками языка, наиболее красочно, наиболее щедро и ярко раскрывающими его богатство. Вот почему, говоря о литературе, Горький так часто возвращается к вопросу об отношении литератора к основному материалу своего творчества — слову, вне которого не может быть мышления, не может быть общения между людьми. Горький ссылается на народную загадку о слове: «..Не мед, а ко всему льнет». Этим утверждается, что в мире нет ничего, что не было бы названо, наименовано. Слово — одежда всех фактов, всех мыслей». ⁵

Горький постоянно указывает, что чем богаче средства языка, чем более овладел писатель тайнами искусства речи, тем большую выразительность и художественность приобретают его произведения, так как без огромной работы над словом он не может использовать свой богатый социальный опыт и образно воссоздать картины жизни общества. «Литератор должен хорошо знать свой материал — язык, слово, иначе он будет не в силах изобразить свой опыт, свои чувства, мысли, не сумеет создать картину характеров и т. п.», ⁶ — пишет он Б. Полевому.

¹ «Наша достижения», 1935, № 5—6, стр. 3—4.

² М. Горький. О литературе. Изд. 3-е, «Советский писатель», М., 1937, стр. 376.

³ М. Горький. Статьи 1905—1916 гг. Изд. 2-е, «Парус», Пгр., 1918, стр. 8.

⁴ Там же, стр. 48.

⁵ М. Горький. О литературе, стр. 313.

⁶ В. Полевой и Г. Куприянов. Письма из Сорренто. Калинин, 1936, стр. 19.

То же отмечено и в письме к И. А. Александрову: «Читать — это значит обогащать себя языком, словами. Слова — тот материал, из которого шьются пиджаки и брюки мыслям, чувствам».¹

Подобно мастерам слова XIX века, Горький высоко ценил русский язык за его красочность, за то, что он «ярок, удивительно четок и компактен».² При помощи этого богатейшего и гибкого языка русский народ создал в XIX веке, по словам Горького, «самую мощную литературу». Читатель имел право требовать и от нового поколения писателей «такой четкости, такой ясности слов, фразы, которые могут быть даны только силою этого языка, ибо — покамест, только он способен создавать картины подлинной художественной правды, только он способен придать образу пластичность и почти физическую видимость, осязательность».³

Где же в первую очередь должен черпать писатель сокровища этого могучего и гибкого языка? Что может помочь ему обогатить свою речь, научить наиболее экономно и выразительно строить ее?

В качестве таких обязательных источников Горький называет фольклор, живой словарь современности, классическую русскую литературу.

Горький призывает молодых литераторов широко изучать народное творчество, которое раскрывает исключительную выразительность русской речи и тонкое ощущение ее красоты и разнообразности самим народом-творцом.

«Получил Ваши легенды и словарь. Спасибо. Вы так богаты фольклорным материалом, что я вам завидую, — пишет Горький в 1904 году В. И. Анучину. — Писатель, не обладающий знаниями фольклора, — плохой писатель. В народном творчестве сокрыты беспредельные богатства, и добросовестный писатель должен ими овладеть. Только тут можно изучить родной язык, а он у нас богат и славен».⁴

Блестящий знаток русского фольклора Горький настойчиво советует писателям обращаться к этому источнику для расширения своего словарного запаса. Так, он предлагает в 1911 году молодому Чапыгину «почитать народные сказки, например, Афанасьева, и вообще фольклор».⁵ Это требование он выдвигает

¹ Сб.: Горький в Татарстане. Казань, 1932, стр. 42.

² М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. Госиздат, М., 1941, стр. 159.

³ М. Горький. О литературе, стр. 120.

⁴ Сб.: Горький и Сибирь. Облиздат, Иркутск, 1949, стр. 46.

⁵ М. Горький. Письма к рабочим и писателям. М., 1936, стр. 10 (Библиотека «Огонек», № 55—56).

неизменно. В своей речи на Всероссийском Съезде крестьянских писателей в 1930 году он повторит: «Народные песни, народные сказки, народные легенды, — вообще все народное устное творчество, которое собственно и называется фольклором, — это должно быть постоянным нашим материалом».¹

Горький часто останавливается на афористичности речи русского народа, которая нашла яркое воплощение в пословицах и поговорках. Этот материал отлично учил писателя умению «сжимать слова, как пальцы в кулак».²

Афористичность — отличительная черта горьковской прозы и драмы. Писатель широко использует афоризм, который он считал необычайно характерным для художественного мышления, и в авторской речи и в речи героев. Эти афоризмы создавались Горьким с учетом всего своеобразия тех или иных персонажей. Они служили образным выражением их социального опыта, их восприятия жизни. Вспомним афоризмы «Сказок об Италии», в которых простые люди отразили свой опыт борьбы за социализм, вспомним также афоризмы Маякина, формулирующие психологию «хозяев» («Фома Гордеев»).

Горький высоко ценил умение говорить «кратко, сжато, философски». П. А. Павленко вспоминает, что автор «Жизни Клима Самгина» хотел в 30-е годы издать сборник афоризмов русских писателей и шутиливо предлагал организовать для советских литераторов специальный конкурс на изречения. «Мы, старики, умеем кое-что»,³ — с гордостью говорил он.

Высоко оценивая языковое мастерство народа, который не терпит в своем художественном творчестве слов-паразитов, Горький обращает внимание писателей не только на памятники народного творчества, уже отшлифованные веками, прошедшие художественную редактуру многих поколений русских людей. Он привлекает в качестве примера и современный фольклор, свидетельствующий все о том же неумирающем словесном даре народа. Особенно примечательными кажутся Горькому современные частушки. Используя их в своем творчестве как показатель настроений народа (см., например, «Дело Артамоновых»), Горький в то же время отмечает их роль в развитии художественной образности. Вспомним его выступление на пленуме Союза советских писателей в 1934 году, его многочисленные письма, статью «О бойкости». Изучение частушек, по утверждению Горького, может помочь писателю-современнику строже относиться к рече-

¹ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 156.

² М. Горький. О литературе, стр. 221.

³ «Знамя», 1951, № 6, стр. 147.

вой стихии и научить его преодолевать явления, не характерные для развития языка. «Много ли мы найдем в частушках, — спрашивал Горький, — провинциализмов, уродливых местных речений и бессмысленных слов? Отбросив в сторону подражания частушкам, сочиняемые свободомыслящими мещанами и скептически настроенными шутниками, мы увидим, что частушки строятся из чистого языка, и если иной раз слова в них сокращены, изменены, это делается всегда в угоду ритму, рифме».¹

Вторым, непрерывно обогащающим писателей источником служит живая речь, наиболее гибкая и подвижная, наиболее быстро отражающая все изменения в языке.

Горький требует от писателя умения «слушать» эту речь, так как только она помогает освоить живой словарь эпохи и дает представление о характерном строе речи отдельных социальных групп, представителей различных профессий. Расценивая речь персонажей как одно из действительных средств типизации, Горький напоминал литераторам о том, что, не обладая большим запасом слов и не зная капризов живой речи, нельзя создать полнокровные речевые характеристики героев, нельзя заставить каждого из них заговорить своим индивидуальным языком. Бедность, ограниченность и штампованность словарного запаса особенно резко выявлялись в работе молодых советских драматургов. «... достаточно ясно, какое огромное и даже решающее значение для пьесы имеет речевой язык в деле создания пьесы и как действительно необходимо для молодых авторов обогащать себя изучением речевого языка»,² — пишет Горький.

Если в прозе бледность диалога порою могла несколько затушевываться богатством авторской речи, то в пьесе, где характеры персонажей раскрываются только при помощи реплик и обусловленных ими жестов, работа над языком приобретает исключительно большое значение. Создать характер, — говорит Горький, — «можно только силой языка, тщательным отбором наиболее крепких, точных слов, как это делали величайшие драматурги Европы».³

В области языка сам Горький был очень тонким наблюдателем. Он отлично владел богатейшим словарем, знал разговорный язык нескольких десятилетий, специфику речи и фразеологию различных слоев общества. Речь горьковских персонажей всегда красочна и индивидуальна. При помощи речевых характеристик он наиболее полно воссоздавал социально-психологический образ своих героев.

¹ «Правда», 1934, № 58, 28 февраля.

² М. Горький. О литературе, стр. 150.

³ Там же, стр. 154.

Многие мемуаристы оставили свидетельства о Горьком как исключительно чутком слушателе. В этом сказывалась любовь писателя к людям, внимание к радостям и горестям их жизни и в то же время специальный интерес профессионала, который зорко следил за речью своих собеседников, необычайно разнообразных по социальному положению, профессиям и культуре. Горького интересовало не только содержание речей этих собеседников, но и словесное выражение их мысли — словарь и строй речи.

Весьма характерно, что в своих воспоминаниях Горький постоянно останавливается на манере речи своих современников, рассказывает о том, как они говорили.

В воспоминаниях о Гарине-Михайловском он пишет: «Говорил как будто небрежно, но на самом деле очень ловко и своеобразно построенными фразами. Замечательно искусно владел вводными предложениями, которых терпеть не мог А. П. Чехов».¹

О Льве Толстом Горький вспоминает: «Надо было видеть, как он говорит, чтоб понять особенную, невыразимую красоту его речи, как будто неправильной, избыточной повторениями одних и тех же слов, насыщенной деревенской простотой».²

Характеризуя речи ораторов, Горький создал в своих воспоминаниях «В. И. Ленин» яркую картину Лондонского съезда, напряженную атмосферу политической борьбы. Не приводя слов выступавших, он несколькими резкими штрихами обрисовывает их ораторский облик. И читатель оказывается захваченным острой борьбой, развернувшейся на съезде между большевиками и меньшевиками, он словно слышит голоса Ленина, Плеханова. Р. Люксембург, Мартова. Мастер слова достигает в этих воспоминаниях того высокого искусства пластичности, которое, по его словам, придает образу «почти физическую видимость, осязаемость».

Третьим источником обогащения словаря писателя Горький называет литературный язык, созданный крупнейшими мастерами XIX—XX веков.

Горький постоянно подчеркивает тесную связь разговорного и литературного языка. Первый из них, непрерывно пополняясь в процессе развития общественной и производственной жизни, образует богатейший словарный состав языка, второй помогает очищению языка от всего случайного, невыразительного, нехарак-

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 17, Гослитиздат, М., 1952, стр. 69.

² М. Горький, Собрание сочинений, т. 14, стр. 289

терного для общего его строя. «Деление языка на литературный и народный значит только то, что мы имеем, так сказать „сырой“ язык и обработанный мастерами», — пишет Горький.¹

Роль художественной литературы в этой обработке, в этом отборе исключительно велика. Считая писателей формовщиками языка, Горький призывает их к изучению многообразного опыта великолепных мастеров XIX века. «Автору, если он одержим страстью к писательству, необходимо учиться, изучать русский народный и литературный язык», — замечает Горький.² Такому изучению помогают и словари русского языка³ и, в первую очередь, богатейшее наследие мастеров художественного слова.

В течение многих десятилетий классики литературы работали над богатейшим речевым материалом народа, отбирая из него для своих художественных произведений наиболее точные, яркие, веские слова, отбрасывая «из речевой стихии все случайное, временное и непрочное, капризное, фонетически искаженное, не соответствующее по различным причинам с основным „духом“, т. е. строем общеплеменного языка».⁴

Первым, по утверждению Горького, это соотношение народного и литературного языка понял Пушкин, «он же первый и показал, как следует пользоваться речевым материалом народа, как надобно обрабатывать его».⁵ Подобный труд требовал огромного творческого напряжения, обширных знаний, тонкого чутья языка, непрерывного общения с народом, изучения живой разговорной речи.

Горький неустанно на всем протяжении своего творческого пути призывает и начинающих и уже опытных литераторов учиться у классиков, не забывая в то же время о не прекращающемся процессе нового словотворчества.

«Чтобы хорошо писать, — надо хорошо знать свой родной язык»,⁶ — говорит Горький С. Е. Ганьшину. «Классики должны послужить образцом работы над языком»,⁷ — напоминает он

¹ М. Горький. О литературе, стр. 220.

² М. Горький. Материалы и исследования, т. I. Изд. Акад. Наук СССР, Л., 1934, стр. 114.

³ Горький дал высокую оценку ряду таких словарей. Так, он писал: «Владимир Даль — автор замечательного „Словаря великорусского языка“» («История русской литературы», стр. 187) и «Толль составил превосходный словарь русского языка» (там же, стр. 194).

⁴ М. Горький. О литературе, стр. 313.

⁵ Там же, стр. 220.

⁶ М. Горький. Письма к рабочим и писателям. М., 1936, стр. 11 (Библиотека «Огонек», № 55—56).

⁷ М. Горький. О молодежи. «Молодая гвардия», М., 1949, стр. 173.

в письме к Золотареву. «Позвольте посоветовать следующее: проштудируйте богатейших лексикаторов наших — Лескова, Печерского, Левитова купно с такими изящными формовщиками слова и знатоками пластики, каковы Тургенев, Чехов, Короленко»,¹ — пишет он К. Треневу.

Горький рекомендует читать классиков и для обогащения словаря, и с целью научиться у них искусству отбирать и соединять слова, а также для уяснения того, как крепка связь речевой техники с художественным замыслом. Чтение классиков помогает понять, в чем состоит своеобразие и новаторство того или иного художника, какими индивидуальными качествами обладает его работа над языком.

«Читайте, старайтесь уловить, чем отличается Лесков от Гоголя и Толстого, Чехов от Бунина. Какими средствами достигают они того, что вы как будто бы видите все, что они рассказывают вам, и как будто бы слышите речь их героев»,² — пишет он 4 октября 1927 года А. Перегудову.

Воспоминания самого Горького показывают, какую большую роль сыграло в его личной литературной судьбе отличное, разностороннее знакомство с русской и иностранной литературой, как чтение классических произведений заставляло его задуматься над «тайнами» творчества, над лепкой характеров, воспроизведением душевных переживаний героев, строением их индивидуальной речи, выразительностью речи авторской и т. д. В одном из своих писем Горький иллюстрирует плодотворность учебы у классиков — Тургенева, Чехова, Лескова — следующим примером: «Возьмите язык Куприна до „Поединка“ и после, вы увидите, в чем дело и как вышеназванные писатели хорошо учат нас».³

Горький дал развернутые меткие характеристики языкового мастерства крупнейших русских писателей. Он отмечает исключительное богатство, простоту и музыкальность речи Пушкина.

Он говорит о мягкости, точности и емкости языка Чехова: «... короткая фраза, совершенно отсутствуют вводные предложения. Этого он всегда избегал с огромным умением».⁴

Вместе с тем Горький постоянно подчеркивает остроту наблюдений Чехова, отмечает у него исключительный дар чутья природы и умение рисовать словами незабываемые картины пейзажа. Горький нередко цитировал наизусть отрывки из «Степи».

¹ «Литературная газета», 1946, № 22, 25 мая.

² «Вечерняя Москва», 1936, № 142, 22 июля.

³ «Литературная газета», 1946, № 22, 25 мая.

⁴ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 179.

в которой «все — ясно, все слова — просты, каждое — на своем месте».¹

Широко известны многочисленные высказывания Горького о роли диалога в художественном произведении.

Он высоко ценил Лескова за искусное плетение «нервного кружева разговорной речи». Вот как определяет Горький отличие Лескова от других мастеров русского слова: Те «писали пластически, слова у них — точно глина, из которой они богоподобно лепили фигуры и образы людей, живые до обмана, до того, что, когда читаешь их книги, то кажется: все герои, волшебни одухотворенные силою слов, окружают тебя». Люди же рассказов Лескова «часто говорят сами о себе, но речь их так изумительно жива, так правдива и убедительна, что они встают пред вами столь же таинственно ощутимы, физически ясны, как люди из книг Л. Толстого и других, — иначе сказать, Лесков достигает того же результата, но другим приемом мастерства».²

Призывая советских писателей учиться искусству слова у классиков, Горький в то же время поставил вопрос о расширении и углублении в эпоху социализма сферы взаимодействия литературного и бытового языка. Литературный словарь от Пушкина до Горького, пополняемый новыми советскими мастерами слова, в свою очередь оказывает огромное воздействие на культуру речи советских людей. Литература, неизменно обогащая бытовой язык, помогает образному и в то же время экономному выражению мысли.

Как писатель-профессионал Горький чутко подметил повышение культуры речи своих собеседников и корреспондентов. Рабочие и колхозники, приобщаясь к культуре, знакомясь с классической и современной литературой, значительно обогащали свой словарь, правильно строили свою речь.

То, что Горький первым заговорил о речи рядовых советских людей как показателе огромного культурного роста страны — не случайность, это было продиктовано постоянным, напряженным вниманием писателя к живому слову и высокой оценкой языка как важнейшего орудия культуры.

В годы Октябрьской социалистической революции Горький так же, как и в начале века, пристально следит за ростом литературной деятельности крестьян и рабочих. Писателя интересуют новые формы, в которые выливается это стремление к творчеству и осмыслению жизненных явлений. Созданные рабкорами

¹ М. Горький. О литературе, стр. 131.

² М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 92.

бесхитростные книги, подводя итог накоплению социалистического опыта, рассказывая о трудном жизненном пути, который рабочим пришлось пройти, прежде чем они получили право на свободный и радостный труд, должны были, по мысли Горького, дать ценнейший материал для последующей работы литераторов над образами новых хозяев земли.

К таким живым документам современности, знакомящим с мышлением новых людей и строем их речи, Горький отнес книгу К. Гудка-Еремеева «Донбас героический».

«Книга рабкора Еремеева воспринимается мною, — писал Горький в предисловии, — не как литература, а как нечто большее, — более важное, более активное.

«Языком Еремеева говорит не литератор, а передовой человек рабочей массы, это — крик ее революционного разума и сердца. Это — сырье, из которого со временем будут выработаны прекрасные драмы и романы, это — подлинный документ истории, которую создает именно масса».¹

В горьковских письмах отмечается языковое мастерство народных масс, предъявляющих к литературе высокие требования. Небрежная работа литературной молодежи вызывает резкое замечание Горького о том, что писателям грозит опасность остаться позади своего читателя. Этот читатель уже слыдится своей отсталости, он борется по мере сил за овладение знаниями, за чистоту своей речи, а писатель порою, вопреки требованиям социалистической действительности, культивирует отживающие паразитические явления языка. В 1935 году Горький пишет В. Иванову: «...читателю нашему — как будто — начинает нравиться линия сопротивления наибольшего. Ныне он баловник, уже требует литературы грамотной. — Его раздражают словечки: „сгношился“, „присоекшился“, „раздербанил“, „мастрячим“, „солнцесяд“, „сердцедавка“ и т. д. Ему кажутся смешными такие, например, фразы: „Они жили вдвоем с матерью, обнесенные садом“, „В густой листве липы журчал воробей, одиноко журчал и долго“».²

Постоянная тема критических статей Горького советских лет — требование поисков новых художественных форм для разностороннего, глубокого воссоздания новой, социалистической действительности.

Горький писал: «А ведь нам необходимо знать не только две действительности — прошлую и настоящую, ту, в творчестве ко-

¹ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 163.

² «Литературная газета», 1938, № 17, 26 марта.

торой мы принимаем известное участие. Нам нужно знать еще третью действительность — действительность будущего».¹

Задача советского литератора в том, чтобы показать настоящее в его революционном развитии. Именно в этом умении предвосхищать действительность будущего Горький и видел одну из основных черт своеобразия советской литературы. Однако, чтобы талантливо воспроизводить героическую действительность настоящего, необходимо было и великолепное «знание языка».²

Мысль о том, что наше «время требует пафоса»,³ что «героическое дело требует героического слова»⁴ — все чаще и чаще встречается в высказываниях Горького 30-х годов. Отсюда его нетерпимость к недостаткам художественной формы в советской литературе.

Борьба за чистоту и ясность языка, которую так неустанно вел Горький, была в то же время и борьбою за художественную форму в широком значении слова.

В беседе с молодыми писателями Горький так сформулировал свое требование повысить художественную выразительность современной литературы: «С языком вообще происходит то же самое, что с нашими костюмами. Мы не так одеваемся, как должны одеваться. Нужно одеваться ярче. К чему эти серые и черные пиджаки? Нужно голубое, зеленое, красное, синее, чтобы, когда идет демонстрация, сверкала радуга. Это подымает настроение. Наши костюмы не отвечают внутреннему настроению, тому размаху творчества, которым живет страна, и точно то же происходит и с языком: язык отстает».⁵

Наблюдения Горького показывали, что рядовые советские люди иногда быстрее писателей находили этот «повышенный тон». В очерке «На краю земли» он так рассказал о выступлении рабочих на одном из собраний:

«Товарищи говорят речи очень просто, деловито, без попыток щегольнуть ораторским искусством. Чувствуется в этих людях глубокое сознание важности работы, которую они ведут здесь, „на краю земли“. Молодой, вихрастый парень густо и веско говорит, как бы читая стихи древних героических былин:

«— Вот и здесь в полуношном крае, на берегу холодного океана, мы строим крепость, как везде на большой, на богатой земле Союза наших республик».⁶

¹ М. Горький. О литературе, стр. 499.

² М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 149.

³ Там же, стр. 337.

⁴ М. Горький. О литературе, стр. 151.

⁵ М. Горький. Две беседы. «Молодая гвардия», М., 1931, стр. 12.

⁶ «Наши достижения», 1930, № 1, стр. 10—11.

Тот же «повышенный тон» был подмечен Горьким и в письмах своих многочисленных корреспондентов, которые он считал ярчайшими свидетельскими показаниями реальной действительности. «Очень обрадовало меня ваше письмо, — пишет он коллективу Троицко-львовского колхоза, — хотя и разнолетки вы: Марии-то Сидоровой под 60, а письмо ваше звучит единогласно молодо, как будто хор юношей, девиц пропел его».¹

В свете сказанного понятно, почему Горький считал весьма естественным обращение литературной молодежи к своеобразной форме для отображения героики действительности: «Человек начинает писать православной прозой, незаметно для себя переходит в ритмическую прозу, а затем эта ритмическая проза обращается у него в стихи».² Следуя совету Горького, поэт Д. Семеновский построил на сочетании прозы и стихов очерк о садоводы Ф. А. Сумцове, опубликованный в журнале «Колхозник», редактировавшемся Горьким.

Пожелание Горького «писать о людях прозой с таким воодушевлением, с такой гордостью их работой, чтобы проза сама собою превращалась в стихи»,³ невольно заставляет вспомнить ранние произведения Горького, в которых он прибегал к подобному сочетанию стихов и прозы.

О работе Горького над воспроизведением советской действительности в духе требования «героического слова», «героического пафоса» ярко говорят его пламенная публицистика, его очерки и рассказы о строителях социализма.

2

Борьба Горького за культуру речи, за обогащение и в то же время за очищение русского языка от словесной шелухи, от слов-паразитов, от надуманных «фокусов слова» началась еще в конце XIX — начале XX века.

Вопрос о простоте и ясности литературной речи приобретал в те годы особую остроту.

Бурный рост рабочего движения вызвал появление большого слоя новых читателей, которые жадно тянулись к культуре, к книге, разыскивая в ней ответы на многочисленные социальные вопросы. «Вокруг нас, — писал Горький в «Нижегородском листке» в 1899 году, — закипает жизнь, пробуждаются новые сознания, возникают новые смелые запросы, нарождается новый

¹ «Литературная газета», 1934, № 78, 20 июня.

² Д. Семеновский. А. М. Горький. Письма и встречи. «Советский писатель», М., 1938, стр. 100.

³ Там же, стр. 103.

человек, он же — читатель, пыливый и жадный до книги... Этот читатель требует ответ на коренные вопросы жизни и духа, он хочет знать, где правда, где справедливость, где искать друзей, кто враг».¹

Этому читателю нужна была литература, которая при помощи простой и в то же время художественно выразительной формы обнажала социальное зло и говорила о необходимости упорной борьбы за свободу. Новый читатель-демократ выдвинул перед литературой новые задачи, требуя не только отражения темных явлений жизни, но и призыва к преодолению их.

Требование чистоты, смысловой точности, остроты языка приобрело характер борьбы прогрессивных писателей за новые читательские кадры. Отношение к читателю, служившее ярчайшим показателем идейной позиции отдельных групп литераторов, отразилось и в языке их художественных произведений. Чем острее орудие культуры — язык, «чем более точно направлено — тем оно победоносней. Именно поэтому, — пишет позднее Горький, — одни всегда стремятся притуплять язык, другие — оттачивать его».²

Как же развивалась эта борьба за точность и ясность языка?

Творчество Льва Толстого и А. Чехова свидетельствовало об исключительном богатстве и гибкости русского языка. Оба писателя, резко индивидуальные в своей творческой практике, не только отлично владели словарным запасом русского языка, они не мало потрудились и над его обогащением. Их произведения — образец точного и ясного слова, с помощью которого были созданы глубокие человеческие характеры, воспроизведены типичные черты русского быта, даны яркие зарисовки русского пейзажа.

Младшее поколение реалистов — А. Куприн, В. Вересаев, А. Серафимович и другие, продолжая традиции литературы критического реализма, много поработали над языком своих произведений, все более овладевая его богатствами, все настойчивее продолжая поиски его выразительности и простоты.

Но наряду с великолепными образцами работы над языком «старших богатырей» и борьбой за глубокое овладение языковым материалом молодых писателей-знамевцев в литературе указанного периода шел и другой процесс.

Буржуазные литераторы отказались от простоты и ясности слова и фразы. Стиль представителей литературного декаданса

¹ «Нижегородский листок», 1899, № 329, 30 ноября.

² М. Горький. О литературе, стр. 147.

характеризуется штукаризмом, погоней за вычурным словом, необычным строением предложения. Стремление декадентов притупить социальную направленность мысли, увести читателя в сторону от решения больших социальных проблем нашло резкое осуждение в ранних статьях Горького.

Сам Горький с первых же шагов своей творческой деятельности уделял исключительное внимание литературному языку как орудию борьбы. Молодой автор настойчиво овладевал мастерством, изучая языковое богатство Пушкина и других писателей-классиков, внимательно следя за живой речью современников, неизбежно налагающей свой отпечаток на литературу.

Горький отлично представлял лицо своего читателя — человека труда; этому труженику в первую очередь и были адресованы произведения писателя. О новом читателе, который требовал ясного ответа на вопрос, кто является другом и врагом народа, можно найти немало высказываний в письмах и беседах Горького 90—900-х годов; многочисленные образы этих читателей красочно запечатлены также в рассказах писателя.

Глубокое понимание огромной ответственности писателя перед народом все более повышало взыскательность Горького по отношению к себе и к своим товарищам по перу. К литературе, воспитывающей «волю к жизни», содействующей росту правосознания трудящихся, он подходил с требованием глубокой идейности, которая не могла быть раскрыта без высокого художественного мастерства, без богатства речевой техники.

Позднее Горький так сформулировал свое основное требование: «Чем более экономно, точно, ярко вы изобразите словами явления социальной жизни, — тем более убедительной будет социальная педагогика вашей книги».¹

Горький всегда сурово подходил к оценке собственного творчества. Наличие нескольких редакций «Фомы Гордеева», «Матери», «Дела Артамоновых» и т. д. говорит о большом творческом труде. О критическом отношении писателя к своим произведениям в 90-х годах убедительно свидетельствует факт очень тщательного отбора рассказов для первого избранного собрания сочинений («Очерки и рассказы», три тома, СПб., 1898—1899).

Непрерывно изучая классическую и современную литературу, Горький настойчиво просит старших литераторов-современников дать строгую оценку его литературной работе, указать на ошибки.

В очерке «Время Короленко» Горький с мягким юмором рассказывает о первом уроке мастерства, полученном им от Коро-

¹ Сб.: Горький и Сибирь, стр. 120.

ленко. Этот писатель впервые заставил молодого автора глубоко задуматься о работе над языком, доказал ему необходимость не только понимать, но и слышать фразу, слово. «Вы пишете: „Я в мир пришел, чтобы не соглашаться. Раз это так...“. Раз — так, — не годится! Это — неловкий, некрасивый оборот речи. Раз так, раз этак, — вы слышите?». Мастер литературы сказал новичку, робко принесшему к нему свою рукопись, «веские человеческие слова о значении формы, о красоте фразы». Этот урок запомнился Горькому на всю жизнь. Он вспоминает, как был он «удивлен простой, понятной правдой этих слов, и, слушая его (Короленко, — К. М.), жутко почувствовал, что писательство — не легкое дело».¹ Урок Короленки заставил молодого писателя более требовательно относиться к своей работе, еще более внимательно изучать литературную технику других авторов.

Вопросы мастерства, столь волновавшие Горького в юности, продолжали волновать его и тогда, когда он получил широкое признание у критики и читателей. Так, 20 октября 1898 года он пишет критику и редактору одного из толстых журналов Ф. Д. Батюшкову в связи с посланным ему очерком «Фантазия» («Читатель»): «Хотел бы услышать ваше мнение о моем языке. Мне он кажется здесь — грубым, там — бледным, и всегда не достаточно простым, даже вычурным. В частности — что бы Вы сказали о языке „Фантазии“?».²

Посылая в том же году свои первые книги «Очерков и рассказов» А. П. Чехову, Горький просит дать отзыв о его произведениях.

Чехов приветствовал талант Горького. Он высоко оценил бесспорные удаchi писателя в изображении лиц и картин природы, называл его художником, прошедшим «очень хорошую школу». Но как более опытный мастер Чехов указывал молодому автору на незавершенность его работы над словом, отмечал у Горького недостатки, свойственные в свое время и ему — сотруднику «мелкой» прессы.

Молодой Горький обладал исключительно богатым словарем. Это было результатом его обширного знакомства с русской литературой, непосредственного общения с людьми различных социальных групп, отличного знания фольклора.

«С живописью словом, с древней поэзией и прозой трудового народа, — с его литературой, которая в первоначале своем появилась до изобретения письменности и называется „устной“ потому, что передавалась „из уст в уста“, — с литературой этой я позна-

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 15, стр. 15—16.

² М. Горький. Материалы и исследования, т. II, стр. 273.

комился рано — лет шести-семи отроду... — говорит Горький в статье «О сказках». — И, само собой разумеется, устная поэзия трудового народа, — той поры, когда поэт и рабочий совмещались в одном лице, — эта бессмертная поэзия, родоначальница книжной литературы, очень помогла мне ознакомиться с обаятельной красотой и богатством нашего языка».¹

Поэтому нельзя сказать, что молодому литератору нехватало слов, скорее он был перегружен обилием их и не всегда доводил до конца строгий отбор наиболее точных и ясных слов.

Чехов — мастер сжатого, «спрессованного» языка, отметил излишнее многословие молодого Горького, указал ему на некоторую вычурность языка (злоупотребление такими словами, как «нега», «бархат», «шопот»), на необходимость борьбы с вульгаризмами, встречавшимися в его ранних рассказах.

Чехов пишет об этом в свойственной ему мягкой манере, он боится обидеть молодого автора. Но Горький был рад выслушать советы любимого им мастера чеканной художественной формы. Скупые профессиональные замечания Чехова воспринимаются им с огромной благодарностью; молодой писатель учитывает их в своей дальнейшей литературной работе.

Вскоре сам Горький становится наставником молодых литераторов. С начала 900-х годов он руководит издательством «Знание», возглавляет работу демократического отряда писателей-реалистов. К нему обращаются за помощью многие молодые, уже печатающиеся авторы, а также писатели-самоучки. За 1909—1912 годы Горькому пришлось прочесть большое количество рукописей писателей-самоучек. Молодые авторы — рабочие и крестьяне — делились своим богатым жизненным опытом. Они стремились разоблачить уродливые формы социальной жизни царской России и показать нарастание протеста в народе. Однако низкий уровень культуры, беспомощность в области мастерства делали эти произведения бледными, непригодными для печати, несмотря на их бодрый, жизнеутверждающий тон, столь необходимый литературе тех лет.

В 1911 году Горький писал И. Морозову:

«... для самоучки — стихи ваши хороши, а печатать их — не надо. Почему? А потому, что хотя мысли у Вас хорошие, но одеты они Вами в старые, заношенные слова...

«Вам, демократу, сыну народа, надобно научиться писать стихи не хуже других, а, если можно, — лучше...

¹ М. Горький. О литературе, стр. 167, 174.

«Обратите внимание на подчеркнутые слова, — они неправильно употреблены Вами».¹

В эти годы Горький задумал издание литературно-критического журнала, который помог бы начинающим писателям освоить мастерство классиков, показал бы, что прежде всего должно привлекать внимание будущих «формовщиков слова». Создать такой журнал Горькому удалось лишь после Октября («Литературная учеба»), но в статьях дооктябрьского периода у Горького можно найти немало высказываний о богатстве русской речи и блестящей работе классиков над языком. В этом плане весьма характерны лекции по истории русской литературы, которые читались Горьким в 1909 году для рабочих — слушателей каприйской школы. Горький стремился раскрыть в своих лекциях социальную ценность русской литературы со второй половины XVIII века до современных дней. Он ставил перед собой задачу показать значение литературы как острого идеологического оружия и выявить ее роль в современной общественно-политической борьбе. Отсюда страстная полемичность курса, постоянные, развернутые выступления против либерализма, частые параллели между литературой XIX и XX веков.

Анализ литературного мастерства, оценка словесного искусства не входили в задачу читаемого Горьким курса. Он говорил: «Мы ведь оцениваем изящную литературу как ряд картин к истории русской интеллигенции и как материал, из которого мы должны взять все ценное, воспитывающее ум и чувства наши».²

Но как писатель-профессионал он все же не смог совсем избежать этого анализа. В «Истории русской литературы» даны оценки художественного мастерства классиков. В связи с мастерством были затронуты и вопросы языка (см., например, высказывания о языке Пушкина, Гоголя, Л. Толстого). Особую ценность представляют мысли Горького об обусловленности литературного языка мировоззрением, творческим методом художника.

Языку романтиков Горький противопоставляет в своем курсе язык писателей-реалистов. Он говорит о том, что реализм сыграл огромную роль в развитии мировой литературы, обогатив ее не только постановкой больших социальных проблем, но и большой работой в области литературного языка и стиля. Горький пишет: «... новая литература принесла с собою читателю новую эстетику, новую красоту: это была красота слова, языка — его точ-

¹ М. Горький. Материалы и исследования, т. I, стр. 292.

² М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 123.

ность, музыкальность, его умение формулировать тончайшую игру психики — это была красота действительности, с которой никогда не сравнится фантазия, это была красота будничного дня, наполненного живой творческой работой юного, здорового общества, наслаждавшегося созерцанием своих строительных усилий и явными для всех результатами их».¹

Одновременно с этим Горький затрагивает и вопрос о стиле новой демократической литературы. Горький утверждал, что «повышенное, боевое настроение пролетария, вытекающее из сознания им своих сил, из все более усваиваемого им взгляда на себя как на хозяина мира и освободителя человечества»,² должно найти новое художественное воплощение, не свойственное литературе прошлого, имевшей дело с совершенно иным материалом.

Записи лекций с развернутой оценкой современной литературы не сохранились,³ но этот пробел до известной степени восполняют литературные и публицистические статьи писателя этих же лет.

Возглавив борьбу с реакционной литературой, Горький дал уничтожающую характеристику творчества писателей-антидемократов. Обнажая антиреволюционную идеологию их произведений, он резко оценил и отношение к слову этих писателей, тщетно пытавшихся скрыть свое идейное бессилие за «красивой» фразой. Борьба Горького была направлена как против символистов, так и против буржуазных натуралистов типа М. Арцыбашева. В статье «Разрушение личности» говорится о представителях обеих литературных групп, которые в равной степени утратили уже «презрение к пошлости» и, став «фокусниками слова», забыли о социальном назначении искусства и его прогрессивной роли. «Все тоньше и острее форма, все холоднее слово и беднее содержание, угасает искреннее чувство, нет пафоса»,⁴ — так характеризовал Горький литературу периода реакции.

Литературе, чуждой интересам народа, отказывающейся от социальной трактовки живых вопросов современности, Горький противопоставляет литературу демократическую. Писатель не скрывал того, что творцы этой литературы порой еще недостаточно опыты как мастера слова, но идейный пафос их произведений, глубокий социальный анализ текущей жизни оказывал огромное воздействие на читателя-демократа. Этот пафос не имел ничего общего с холодной риторикой буржуазной литературы.

¹ М. Горький. История русской литературы, стр. 39.

² Там же, стр. 70.

³ Оценка современной литературы давалась Горьким в лекциях попутно, в плане сопоставления с литературой прошлого.

⁴ М. Горький. Статьи 1905—1916 гг. Изд. 2-е, Пгр., 1918, стр. 49.

Горький требовал от писателя-демократа огненного, боевого слова, отображающего пафос любви к человеку и пафос ненависти к капиталистическому строю. Писатели пролетариата должны были особенно тщательно оттачивать материал своего искусства — слово. Образцом такой работы над ясным, точным языком, примером мастерского сочетания простоты и высокого патетизма могут служить роман «Мать» и «Сказки об Италии».

Борьба за высокое качество литературного языка и стиля осуществлялась Горьким и путем критического анализа произведений современных писателей, как признанных, так и начинающих, и путем претворения своих теоретических положений в собственном творчестве.

3

В первые же годы развития советской литературы Горький выступает как требовательный, но заботливый учитель молодых литераторов. Основоположнику метода социалистического реализма были особенно ясны и достижения и промахи новой литературы.

Писателям, только что начинавшим свою литературную деятельность, еще не вооруженным богатой литературной техникой, еще неопытным в работе над языком, пришлось решать множество сложнейших вопросов. Перед ними стояла задача творчески овладеть учением Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, разобраться в напряженной сложной борьбе между новым и старым, художественно воплотить победоносные завоевания Октября.

Советская действительность с поразительной, «сказочной», по словам Горького, быстротой выдвигала все новые и новые темы, немедленно требуя пересмотра тем старых.

Горький напряженно следил за молодой советской литературой. «Если б вы знали, как дорога мне каждая строка, которая сейчас пишется в России вами, зачинателями какой-то новой литературы. С жадностью слежу за всем и жду великого, зная, что оно в мире нашем слагается из мелочей»,¹ — пишет Горький в апреле 1926 года. «Знали бы Вы, как меня радует разнообразие литературного творчества в России и обилие творчества»,² — сообщает он также К. Федину.

Горький хотел, чтобы советские писатели как можно разнообразнее показали мощь и величие ленинско-сталинской эпохи,

¹ «Известия», 1932, № 268, 27 сентября.

² «Литературная газета», 1938, № 17, 26 марта.

как можно глубже отразили великий героизм строителей социализма. Товарищи, — обращался он к литераторам, — «вы обязаны учиться и научиться писать книги прекрасно, это — ваш долг пред вашим классом».¹

В свете этих больших требований Горький и оценивал новую литературу. Так, одним из первых он дал положительные отзывы о романе Ф. Гладкова «Цемент», подчеркнув его новаторскую роль в советской литературе. Высокую оценку Горького получили произведения Л. Леонова, С. Сергеева-Ценского, А. Фадеева, К. Федина, М. Шолохова, М. Пришвина.

Но наряду с признанием значительных достижений советской литературы как самой передовой и идейной литературы мира Горький оставил немало критических высказываний о творчестве писателей 20-х — начала 30-х годов. Он отмечал однообразие тем и «серовато-унылый» тон ряда современных произведений.

Первое говорило о том, что писатели, еще не овладев по-настоящему учением Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, не умели оценить многообразие окружающей действительности; второе свидетельствовало о бедности знаний молодых писателей в области литературной техники и языка.

Горький выступает литературным наставником молодежи. Его борьба за идейность и высокое литературное мастерство, борьба за чистоту и ясность языка поэзии, прозы, драмы приобретает в эти годы многообразный характер.

Писатель дружески критикует творчество молодежи, делая порою суровые замечания, предостерегая от творческих ошибок, требуя от литераторов серьезного напряженного труда.

Помощь, оказываемая Горьким молодежи, сочеталась с резкими выступлениями против ее горе-учителей, защитников формалистического, декадентствующего искусства.

Борьба за четкое мышление художника и ясный язык, начатая задолго до Октябрьской социалистической революции, заняла теперь очень большое место в творческой деятельности Горького. Работа с молодыми писателями особенно широко развернулась после его приезда в СССР в 1928 году.

Горький становится во главе отряда советских литераторов. Он выступает как критик, редактор, организатор литературы. Помимо огромной частной переписки с писателями Горький публикует статьи и открытые письма, в которых говорит о задачах советских писателей, о новом творческом методе советской литературы, о ее темах и героях, о вопросах художественного мастерства и работе над первоэлементом литературы — словом. Он

¹ М. Горький. О литературе, стр. 109.

выдвигает требование повысить общий культурный уровень литераторов, позаботиться об их профессиональной литературной учебе. «О пользе грамотности», «Еще о грамотности», «О начинающих писателях», «Рабочий класс должен воспитать своих мастеров культуры» — таковы заглавия статей Горького. Призывая к большей заботе о молодых литераторах, он предлагает создать специальный журнал для руководства начинающими авторами и ставит вопрос об организации для них специальных литературных курсов.

Редактируемый Горьким журнал «Литературная учеба» преследовал цель внушить молодому мастеру в области литературы, что его задача — воспитывать читателя при помощи гибкого выразительного слова, для чего он и должен в совершенстве овладеть им. Журнал учил писателя работе над словом для наиболее успешного воздействия этим словом на читателя.

Вопреки рапповской критике и выступлениям формалистов, лефовцев, неправильно ориентирующих читателей и писателей в вопросах современной литературы и нигилистически относящихся к культурному наследию, Горький выступает с требованием самого широкого изучения классической литературы. «Поймите меня, — пишет он Б. Полевому, — я говорю не о подражании, а только о необходимости для Вас обогатиться словами, изучить дух языка, строй речи. Идеологической заразы отравления духом враждебного Вам класса бояться не следует, — всякий страх возникает из непонимания, да и уже проходит то время, когда рабочие люди чего-то боялись».¹

Враждебная рапповская критика ожесточенно встречала статьи Горького, организовав на страницах журнала «На литературном посту» систематические выступления против пролетарского писателя.

Пренебрежительное отношение к работе над языком вызывало у Горького суровую и беспощадную критику по адресу упрости-телей, вульгаризаторов в литературе.

Равнодушие к вопросам языкового мастерства, забвение того, что язык служит орудием культуры и политики, было свойственно в 20-х годах не только молодым литераторам. Об этом весьма часто забывали критики и редакторы литературно-художественных журналов, оценивавшие художественные произведения главным образом по их тематике, по замыслу, без учета мастерства его воплощения.

¹ М. Горький. Письма к рабкорам и писателям. М., 1936, стр. 23 (Библиотека «Огонек», № 65—66).

Весьма характерен следующий факт. В 1929 году «Издательство писателей в Ленинграде», редакционный совет которого составляли писатели, задумало издать сборник ответов известных и начинающих литераторов на анкету о творческом процессе. Среди значительного числа вопросов (их было 16), заданных писателям, не нашлось места для вопроса о работе над языком. Часть опрошенных писателей с недоумением отметила столь явное невнимание к важнейшему моменту их творчества. А. Толстой писал: «В приложенной здесь анкете не имеется основного вопроса: о языке. По-вашему, что это такое? Досадный материал? Мало опознанная стихия, в которой порою тонешь с головой? Или область неисчерпанной красоты? Что вы считаете хорошим языком? Что такое стиль? Во время работы кто кого ведет, — язык вас или вы насилуете язык? И дальше: каким языком пользуетесь: органическим, народным? Или книжным, литературным?». ¹ И далее А. Толстой раскрывал историю своего отношения к русскому языку.

Внимательно следя за процессом развития советской литературы, Горький был отлично ориентирован во всех ее проблемах. Многие писатели получали от него письма не только со словами приветствия и требованием дальнейшей углубленной работы над своими произведениями, но и с ценнейшими характеристиками советской литературы в целом. Давая оценки присланным ему рукописям и книгам, Горький раскрывал всю сложность, глубину, все многообразие работы над словом.

В своих выступлениях по вопросам художественного мастерства Горький утверждал, что писатель должен не рассказывать, а показывать читателю события, лица, конкретную социальную обстановку. Для художественного раскрытия того или иного душевного состояния человека, изображения исторической или бытовой картины, воспроизведения пейзажа, звука, цвета еще недостаточно взять первые попавшиеся простые и ясные слова. Необходимо найти те, кажушиеся художнику единственно возможными емкие слова, при помощи которых наиболее точно и экономно раскрывался бы авторский замысел. «Экономнейший способ организации мысли и есть образ», — писал Горький в своем введении к «Истории русской литературы» (1909). «В простоте слова — самая великая мудрость, пословицы и песни всегда кратки, а ума и чувства вложено в них на целые книги», ² — отмечал он в 1919 году.

¹ А. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитгиздат, М., 1949, стр. 565.

² М. Горький. Материалы и исследования, т. I, стр. 114.

Эмоциональная сила простого слова, покоряющая читателя, безыскусственность художественного произведения — результат напряженного труда художника. В письме к К. Федину Горький так говорит о Л. Толстом: «Его простота давалась ему — Вы знаете это — тяжелым упорным трудом. Пластичность, скульптурность его письма очень не просты».¹

Критике случайного выбора слов, указаниям на неточности авторской речи посвящено множество отзывов Горького. Он внимательно читает рукописи и вносит в них многочисленные поправки; он пишет и начинающим и уже признанным писателям пространные письма, в которых дает блестящий анализ их произведений, обращая особое внимание на неряшливую и небрежную литературную работу. Так, Горький пишет И. Шухову:

«Костистый творог — тоже нелепица, такая же, как крупчатое молоко или рассыпчатое масло. „Колокольные кресты“ — что это значит? Сказали бы проще и точнее — кресты колоколен. „Оприколенные кони“ — это тоже очень плохо.

«В чистом и широком потоке вашего языка такие обмолвки и фокусы выделяются крайне резко и раздражают своей неуместностью, фальшью. Я рассматриваю ваше дело, вашу работу не с точки зрения мещанского, рафинированного эстетизма, а под углом той законной эстетики, в основе которой лежит биологическое стремление живого организма к совершенству формы, а язык есть живой организм».²

«„Я много бываю в казарме“, было бы точнее, если бы вы сказали: часто и определили время, — пишет Горький Нине Емельяновой. — Такие, вот, мелочи, — не пустяки, поверьте мне! Язык должен быть прост и точен, это придает ему силу, рельефность, красочность. Очень советую вам заняться теорией прозы и обогащением лексикона, т. е. накоплением слов».³

В многочисленных высказываниях Горького о языке чаще всего встречаются определения (в положительном плане): «яркий», «точный», «красочный» и «звучный». Горький требовал от писателя не только выбора наиболее «емких» по смыслу и «метких» слов, но и учета звучания этих слов. Так, он пишет о неудачности выражения «бубенчик звеникает», так как «имеются более точные звукоподражательные определения: брякает, звякает, бренчит».⁴

Горький постоянно говорит об эстетике слова, красоте, пластике и музыкальности фразы.

¹ «Литературная газета», 1938, № 17, 26 марта.

² Сб.: Горький и Сибирь, стр. 120.

³ Там же, стр. 105.

⁴ «Правда», 1934, № 58, 28 февраля.

«Подлинное словесное искусство всегда очень просто, картинно и почти физически ощутимо, — отмечает он. — Писать надо так, чтоб читатель видел изображенное словами как доступное осязанию. Такое мастерство возможно лишь тогда, когда писатель сам отлично знает то, что он изображает. Если он пишет недостаточно просто, ясно, значит он сам плохо видит то, что пишет. Если он пишет вычурно, значит — пишет неискренно. Если пишет многословно, — это тоже значит, что он сам плохо понимает то, о чем говорит».¹

Сам Горький был богато наделен этим чувством пластичности. В декабре 1898 года Чехов, говоря о творчестве молодого автора, отметил его умение изображать вещь так, что ее видишь. А «это настоящее искусство».² Отметил Чехов и исключительную музыкальность горьковского языка. «Ваши вещи музыкальны, стройны, в них каждая шероховатая черточка кричит благим матом»,³ — писал он 3 января 1899 года. Эта музыкальность принимала у Горького все более разнообразные и совершенные формы. Горький писал, что музыка слова должна быть хорошо освоена не только поэтом, ее в такой же мере должен чувствовать и прозаик. Совершенствование языка состоит в единстве простоты, ясности и музыкальности слова. «Русский язык так богат и музыкален»,⁴ — говорит Горький в письме к Р. Браиловскому.

Красоту слова Горький понял еще в раннем детстве. Он вспоминает, какую эстетическую радость доставляли ему песни и сказки бабушки, как был он изумлен, почувствовав музыкальность речи книжной. Вот как рассказывает писатель о своем первом знакомстве с творчеством Г. Андерсена:

«... мы начали читать удивительную сказку „Соловей“ — она сразу взяла всех за сердце.

„В Китае все жители — китайцы и сам император — китаец“, — помню, как приятно удивила меня эта фраза своей простой, весело улыбающейся музыкой и еще чем-то удивительно хорошим».⁵

Заботу о простоте, точности и музыкальности слова Горький считал необходимейшим условием работы писателя.

¹ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 149.

² М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. Изд. Акад. Наук СССР, Л., 1937, стр. 12.

³ Там же, стр. 15.

⁴ М. Горький. Материалы и исследования, т. I, стр. 266.

⁵ М. Горький. Как я учился. Детгиз, Л., 1949, стр. 21 («Дешевая библиотека»).

«Избегайте таких слогов, как „шущих“, „щая“, „щей“, „вшей“, а также вообще свистящих и шипящих везде, где они не звукоподражательны: „трепещущая тишина“ не изображает тишины, потому что слога „шу“, „ща“ слишком определенно звучат»,¹ — писал Горький Шошину.

Одновременно с бедностью словаря, мешающей выразительно показать события и лица, Горький отмечал у молодых авторов скудность запаса фактических сведений и требовал от литератора широкой осведомленности в вопросах истории, экономики, политики, науки.

«Учитесь, учитесь, учитесь», — вот постоянный призыв Горького. Когда Горького спрашивали, что же именно должен знать писатель, он отвечал: «все», «как можно больше». Сам Горький обладал исключительно широким кругозором, был осведомлен во всех областях общественной жизни, науки и искусства.

Ограниченный круг знаний, плохое знакомство с прошлым народа мешали писателям быть точными, порождали в их произведениях разного рода исторические и бытовые несообразности.

«Соборный протопоп не мог дать „крестом сигнала к отходу поезда“, это — дело не его компетенции, а дело начальника станции...»

«Монашество не обряжалось в золотые вышивки, в позыменты и мишуру.

«Таких обмолвок, ошибок, нелепостей в книге Вашей очень много и они ее портят»,² — пишет Горький молодому писателю.

Столь же обильны были в творчестве молодых авторов и языковые ляпсусы. В статье «О пользе грамотности» Горький указывает:

«Молодые писатели мало знают. Очевидно, поэтому они плохо усваивают сходства и различия между вещами, звуками, красками, явлениями природы.

«„Верней клади ступень ноги“, — советует один поэт, не замечая некоторого несходства между ступней ноги и ступенью лестницы».³

Это изобилие неточностей создавалось также в силу отсутствия острой наблюдательности, равнодушия к смысловой значимости слова. «„Пожухлые фотографии“ — картон мнется, ломается, но не жухнет, жухнуть — сморщиться»,⁴ — пишет Горький.

¹ Д. Семейовский. А. М. Горький. 1938, стр. 86.

² М. Горький. О литературе, стр. 300—301.

³ Там же, стр. 8.

⁴ «Литературная учеба», 1934, № 2, стр. 18.

Выдвигая перед молодыми писателями задачу широкого освоения словаря, Горький в то же время постоянно напоминал им о необходимости добиваться органического единства языка и строя речи с социальной направленностью произведения. Для него немыслимо искусственное разделение формы и содержания, оценка идейного замысла без оценки его художественного воплощения. Горький говорит о неизбежной неудаче литератора, допускающего разрыв между замыслом и стилем произведения. В качестве примера такого разрыва в дореволюционной литературе писатель приводит «Кровавый разлив» Д. Айзмана¹ и «Сашку Жегулева» Леонида Андреева. Замысел андреевской повести требовал мужественного и четкого языка, но автор, по утверждению Горького, испортил его, перегрузив «холодным сентиментализмом», слащавыми словами «овражки», «бережочки», «перелесочки» и «балалаечки».²

То же явление Горький наблюдал и в творчестве некоторых советских литераторов. Несоответствие между содержанием и языком произведения свидетельствовало о художественной и социальной малограмотности авторов. Особенно сильно этим недостатком страдала литература о советской деревне. Так, один из молодых авторов, изображая классовую борьбу в деревне, показал кулака, который предал «белобандитам своих односельчан и своих детей, комсомольцев». Горький говорит, что такой рассказ необходимо было написать просто и сурово, автор же пишет сухими, рваными фразами и загромождает рассказ множеством ненужных деталей. Это ослабило драматизм события. Вызвала возражения Горького и неряшливая работа над языком героя, действия которого никак не согласовались с речью, произнесенной им над убитым сыном. Горький упрекает автора в произвольном приписывании своему герою мыслей и чувств, «которые раздваивают его, показывая читателю то сентиментального мужичка, выдуманного писателями-„народниками“, то — зверя, — и в обоих случаях он у Вас неубедителен».³

Горький усиленно боролся с этой идейной и художественной «малограмотностью» писателей, мешавшей им понять, что каждое слово должно обязательно соответствовать сущности авторской мысли. В одном из «Писем начинающим литераторам» Горький дает анализ рассказа о революции 1905 года, в котором молодой автор писал: «Мечта о перевороте безжалостно смята царизмом, как бывает сорван порывом бури нежный пух одуванчика». Фраза убеждала в том, что автор не представлял

¹ М. Горький. Материалы и исследования, т. II, стр. 329.

² М. Горький. Материалы и исследования, т. I, стр. 179—180.

³ М. Горький. О литературе, стр. 310.

отчетливо изображаемых событий и что работа над словом выражалась у него в стремлении «украсить» свой стиль. Горький раскрывает порочность данного сопоставления и в идейном и в художественном плане. «Революционное движение 1905—1906 гг., — пишет он, — нельзя и смешно сравнивать с „одуванчиком“. Тут уж Вы обнаруживаете малограмотность социальную. А для того чтобы разнести семена одуванчика, — не требуется „порыва бури“, а достаточно дуновения ребенка».¹

Так же резко критиковал Горький несоответствие слова и замысла в современной драматургии.

Тесная взаимосвязь между идеей произведения и ее художественным воплощением мастерски осуществлялась в собственном творчестве писателя.

4

В работе «Относительно марксизма в языкознании» И. В. Сталин так говорит о словарном составе русского языка в социалистическую эпоху:

«Что изменилось за этот период в русском языке? Изменился в известной мере словарный состав русского языка, изменился в том смысле, что пополнился значительным количеством новых слов и выражений, возникших в связи с возникновением нового социалистического производства, появлением нового государства, новой социалистической культуры, новой общественности, морали, наконец, в связи с ростом техники и науки; изменился смысл ряда слов и выражений, получивших новое смысловое значение; выпало из словаря некоторое количество устаревших слов».²

Горький пристально следил за изменениями в словарном составе русского языка. Языковое творчество для него живой процесс, в котором непосредственное участие принимают и народные массы и литераторы. Уже в начале XX века он отмечает расширение лексикона писателей в связи с революционными событиями в России. Так, слово «товарищ», укрепившееся в его новом смысловом значении в революционной публицистике 90-х годов, закрепляется в художественной литературе в эпоху революции 1905 года. Еще более широкое обогащение писательских словарей отмечено Горьким в советские годы: «... русский язык неисчерпаемо богат и все обогащается с быстротой пора-

¹ М. Горький. О литературе, стр. 300.

² И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, М., 1950, стр. 6—7.

жающей. Чтобы убедиться в быстроте роста языка, стоит только сравнить запасы слов — лексиконы — Гоголя и Чехова, Тургенева и, например, Бунина, Достоевского и, скажем, Леонида Леонова.¹

Это интенсивное обогащение языка Горький объясняет новой трудовой и общественной деятельностью людей. Быстрый рост экономики, культуры, науки и техники в СССР ускорил обновление словарного состава и сделал еще более ответственной работу литератора как шлифовщика живой речи.

«Мы живем в эпоху революции, когда в язык входят новые слова, — говорит Горький в своей беседе с молодежью в 1931 году.²

«История культуры учит нас, что язык особенно быстро обогащался в эпохи наиболее энергичной общественной деятельности людей, вместе с разнообразием новых приемов труда и обострением классовых противоречий.

«Это подтверждается и фольклором: пословицами, поговорками, песнями, и это естественный путь развития речевого языка».³

Одновременно с этим Горький отмечает изменение словарного состава в результате очистки языка от устаревших в новую эпоху понятий («Сейчас на всех участках нашей огромной страны происходит этот процесс реорганизации языка, процесс стирания некоторых слов, полного их уничтожения, появления на их месте новых слов»⁴) и видоизменения под влиянием новой действительности «ряда слов и выражений, получивших новое смысловое значение».

В докладе на XVII съезде ВКП(б), 26 января 1934 года, И. В. Сталин дал характеристику нового облика деревни, выдвинувшей множество знатных людей. Через несколько месяцев Горький, отвечая на письма читателей по поводу своей статьи «О языке», выступил с разъяснением смыслового значения слов «знатный» и «знать» в дореволюционной России и в СССР.

«Знать» в прошлом — это придворные, потомки феодального дворянства, крупные буржуа и бюрократы, немногие из них были «богаты умом и талантом».

«Старая „знать“ не чувствовала нужды в развитии своего ума, в расширении знакомства с жизнью страны и народа. Она сыто и спокойно жила за счет каторжного труда рабочих и

¹ М. Горький. О литературе, стр. 220.

² М. Горький. Две беседы, стр. 16.

³ М. Горький. О литературе, стр. 314.

⁴ М. Горький. Две беседы, стр. 16.

крестьян и если мечтала о чем, так только о том, что в прошлом, вчера, при крепостном праве жилось ей еще лучше, спокойнее. Если же трудовой народ, потеряв терпение, бунтовал против „знати“, она приказывала стрелять в народ».¹

Слово «знатный» наполнилось в наши дни иным содержанием. Новая «знать» — представители народа, люди труда, превратившие его в дело чести, доблести и героизма. Это герои колхозных полей, организаторы стахановского движения, люди, подобно Никите Изотову, сделавшие свой труд искусством. «Наши „знатные“ люди потому знатны, что хорошо знают цель своей жизни, все более крепко понимают решающее значение силы коллективного труда и знают, что как настоящее, так и будущее — в их могучих руках. Труд для них становится искусством... Наши „знатные люди“ — люди новой, революционной энергии и мысли».²

Горький считал, что в переосмыслении слов, вызванном самой действительностью, в обновлении и обогащении словаря писатель играет немаловажную роль, что «организация литературного языка»³ — дело литераторов.

Новаторство писателя в области языка понималось Горьким как обогащение литературной речи народа и новыми словами, и новыми смысловыми оттенками слов старых. Он требовал от писателей критического отношения к смыслу слова, его проверки и расширения его значения.

Горький не отрицал неизбежности появления неологизмов, но неологизмов, строго согласующихся с духом языка. «Мы сами, литераторы, обязательно будем заниматься созданием новых слов, словотворчеством»,⁴ — говорил он в беседе с молодыми авторами. Но вместе с тем Горький предостерегает писателей от торопливых обобщений своих наблюдений над языком и увлечения «филологическими фокусами»,⁵ от мертворожденных словечек, придуманных «на скорую руку».⁶ В качестве примера он приводит употребленные Ильенковым слова «взбрыкнул», «трусилось», «встопорхнул» и др.

Художественная практика самого Горького убедительно свидетельствует о творческом отношении писателя к языку. Он много поработал над расширением семантики, над качественными изменениями отдельных слов.

¹ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 514.

² Там же, стр. 515.

³ М. Горький. Две беседы, стр. 17.

⁴ Там же.

⁵ «Комсомольская правда», 1936, № 142, 21 июня.

⁶ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 337.

Словари XIX века регистрировали слова «безумие», «безумство» в значении сумасшествия и в значении безрассудства, сумасбродства. Таково было употребление этих слов в языковой практике народа и в произведениях писателей — Пушкина, Крылова, Грибоедова, Лермонтова и др. В начале века эти слова чаще употреблялись в первом значении, позднее на первый план выступило понятие безумства как безрассудства.

«Словарь русского языка, изданный Академией Наук в конце века» (в 1895 году) дает то же истолкование как этих, так и производных от них слов.

Употребляя на всем протяжении своей художественной практики слова «безумный», «безумие» в их обычном значении,¹ Горький уже в 90-е годы расширяет смысловые границы слова «безумство», применяет его как синоним дерзания, исключительной смелости, бесстрашия. Наиболее ярко это выражено в «Песне о Соколе»:

Безумству храбрых поем мы славу!
Безумство храбрых — вот мудрость жизни!

В контексте «Песни» это безумство символизирует революционное дерзание. В таком же смысловом плане использовалось это новое понятие под влиянием горьковского произведения и в партийной печати конца XIX—начала XX века. Новое значение слова, введенное в литературу Горьким, вскоре окончательно вытеснило употребление слова «безумство» в качестве сумасшествия. Словари XX века отмечают это употребление уже в качестве устаревшего, книжного. Однако некоторые из них неправильно трактуют изменение смысла слова. «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова, приводя цитату из горьковского произведения, произвольно истолковывает «безумство» как «удаль». Горький никогда не употреблял слова «безумный» и «безумство» в этом значении.

В 1920 году Горький сам раскрыл свое переосмысление этого слова, его иное содержание. В статье «Владимир Ильич Ленин» он пишет: «В этих строках шла речь о человеке, который имел бесстрашие начать процесс общеевропейской социальной революции... Это бесстрашие многие считают безумием. Я начал свою работу возбудителя революционного настроения славою безумству храбрых». И далее Горький заканчивает свою статью словами: «Я снова пою славу священному безумству храбрых».

Горький уделяет также большое внимание вопросам словосочетания. Он требует, чтобы слова соединялись не механически,

¹ См. рассказ «Дед Архип и Ленка», статьи «О цинизме», «По поводу чуда» и др.

а казались «притертыми друг к другу». Это искусство словосочетания всегда индивидуально, оно характеризует стиль писателей, делает их такими непохожими друг на друга.

Ярким показателем внимательнейшего отношения к вопросам словосочетания служат горьковские оценки некоторых случаев своей собственной практики.

В автобиографическом рассказе «Сторож» (1923) писатель говорит о своем пристальном внимании к окружавшим его людям, об огромном интересе не только к положительным, но и отрицательным явлениям действительности. Это внимание было вызвано страстным желанием как можно шире узнать и понять жизнь; «говоря высоким стилем, — пишет Горький, — я страдал тогда „фанатизмом знания“». Горький употребил выражение «фанатизм знания» в значении исключительной веры в силу знания, смысловая противоречивость этих слов не была учтена автором.

В 1933 году один из читателей «Литературной учебы» В. Золотухин прислал в журнал письмо, отклик на статью Горького «О кочке и точке». Привлекая автобиографические высказывания писателя, он остановился на приведенной выше фразе.

Горький мог ответить этому читателю в частном порядке, но, как редактор «Литературной учебы», он счел полезным опубликовать и это письмо и свой ответ на него. Конкретным анализом своей неудачной фразы Горький показывал, как необходимо бережно отбирать и соединять слова, чтобы не нарушить единства их смыслового звучания.

«Товарищ Золотухин, — пишет Горький, — приводит в письме своем фразу мою „Я страдал тогда фанатизмом знания“. Эта фраза весьма яркий пример непродуманного пользования словами, ибо в ней противостоительно соединены понятия, враждебные одно другому и взаимно отрицающие друг друга.

«Во-первых: неправильно и неуместно употреблен глагол „страдать“: познание — это удовольствие, наслаждение, а не страдание. Но главная ошибка — в соединении „знания“ и „фанатизма“».¹

И далее Горький раскрывает смысл этих противостоящих друг другу слов.

«В фанатизме нет идей, — пишет он, — они заменены „догматами“, т. е. понятиями, которые „приняты на веру“, обязательны для верующих и критическому исследованию не подлежат». Знание как исследование, как познание действительности противо-

¹ «Литературная учеба», 1933, № 5, стр. 108.

положно фанатизму, опирающемуся на веру. «Там, где волею людей руководит социалистически организованное, опытное знание — фанатизму нет и не может быть места», — заканчивает Горький свой ответ В. Золотухину.

Как уже отмечалось выше, Горький требовал усиленных поисков особой выразительности, особой эмоциональности, экспрессии стиля для воспроизведения героики советской действительности. Весьма показательны в этом плане произведения самого Горького, очерки «По Союзу Советов» и публицистические статьи. Рассказ о великих достижениях Советского Союза в области экономики, культуры сочетается в них с гневным обличением капиталистического мира. Горький пишет, что он не находит порою достаточно сильных слов для этого обличения. В силу этого он вводит в свою публицистику новые типические понятия, которые позволяли в краткой образной форме отметить наиболее существенные черты тех или иных отрицательных явлений. В конце 20-х—начале 30-х годов широко бытовали горьковские термины — «механические граждане» и «старички», которыми писатель заклеивал людей, не понимающих мирового значения Октябрьской социалистической революции и раздраженных великими достижениями советского народа.

Таким же типическим понятием был и термин «зрители», который Горький использовал впервые еще в своем дооктябрьском творчестве. «Зритель» у Горького не только очевидец, свидетель; писатель клеймил этим словом преступное равнодушие обывателя к вопросам общественной жизни.

В годы Октябрьской социалистической революции Горький показывает дальнейшую эволюцию этого явления. «Зритель» в эпоху революции вырос из провинциального обывателя в зловещную фигуру политического мещанина. Таков Клим Самгин, названный Горьким «невольным зрителем».

В первые годы Советской власти мещане, не приняв революцию, пытались потоком злобной клеветы повернуть историю назад, а позднее спрятались под личиной равнодушного «зрителя». В статье «О „зрителе“» (1933) Горький создал яркий сатирический образ человека, совесть которого состоит «из трех составляемых: из нежной привязанности к прошлому, непобедимой антипатии к настоящему, из страха перед будущим»,¹ и раскрыл полное несоответствие «зрителя» социалистической действительности.

¹ «Литературная газета». 1933, № 50, 29 октября.

Горький всегда с огромным интересом следил за деятельностью писателей и художников различных областей и национальных республик.

Ознакомление с жизнью и творчеством братских народов должно было, по мысли Горького, не только расширить политический и художественный кругозор рядового читателя, но в значительной мере обогатить и русского литератора. Знакомство с новыми фактами расширяло круг тем, углубляло представление о жизни, сильнее развивало искусство наблюдать и сравнивать.

Вместе с тем, Горький подчеркивает, что увеличение круга непосредственных наблюдений над жизнью различных областей России невольно ведет к обогащению словаря и фразеологии писателя наиболее содержательными и ясными словами и выражениями из диалектов и профессиональной цеховой речи. «Конечно наиболее характерные слова, которые вошли в быт, надо брать, — писал он. — Они характеризуют среду и людей. Мы знаем, что у нас была цеховая речь. Например, текстильщики некоторых местностей говорили своим языком; шерстобиты, деревенские портные и т. д. тоже имели свою речь. Определенный коллектив в своей среде создает и находит какие-то только ему свойственные слова. Этими словами, этой речью прикрывались тайны ремесла».¹

Отображение советской литературой жизни всего Советского Союза горячо приветствовалось Горьким. Он считал это одним из характернейших явлений новой литературы, обогатившим писателей не только в разработке новой тематики, но и в работе над литературным языком. Но радостно откликаясь на все достижения в этой области, Горький резко протестовал против широкого употребления в литературе первых лет революции диалектизмов, местных речений и вульгаризмов. Обильное внедрение диалектизмов в литературную речь свидетельствовало о засорении, а не обогащении ее, как думали многие литераторы и критики 20-х годов.²

Некритическое отношение к диалектизмам вызывало порою канонизацию крестьянской архаики и отмирающих явлений, нашедших свое отражение в языке. Многие слова, связанные с пережитками прошлого, уже не были пригодны для воплощения нового содержания, но писатели, увлеченные «цветистостью» областного словаря, часто не замечали этого.

¹ М. Горький. Две беседы, стр. 20.

² В журнале «На литературном посту» утверждалось в 1929 году: «Процесс жаргонизации языка есть процесс положительный» (№№ 11—12, стр. 72).

Мнимое языковое богатство всегда встречало резкую отповедь со стороны Горького. Он писал в журнал «Колхозник» по поводу присланных ему рукописей:

«Это щегольство словами, которые употребляют десятки тысяч из ста семидесяти миллионов людей — совершенно недопустимо в беллетристике, которая ставит целью своей „искусство“, а не „этнографию“. Авторам, а также редакторам, следовало бы помнить, что читатель становится все более грамотным и начинает говорить все более литературным языком, как это явствует из речей на съездах рабочих и колхозников. А авторы ошибаются, когда они считают себя обязанными упрощать точный, простой язык литературы — различным хламом. Редакторы должны бы безжалостно воевать против этого щегольства бедняков».¹

Горький считает возможным умелое использование провинциализмов в речи героев («хороши в диалогах»), служащей одним из основных средств их характеристики, и решительно выступает против засорения ими речи авторской, так как «литератор должен писать по-русски, а не по-вятски, не по-балашонски».²

Борьба за чистоту русского языка, за высокую языковую культуру, начатая Горьким в первые же годы Октября, означала борьбу за высокое художественное качество советской литературы и публицистики, призванных воспитывать людей в социалистическом духе.

С призывом тщательно работать над словом, овладевать литературной техникой, «без которой невозможна четкая идеология»,³ Горький обращался как к писателям, так и к публицистам. Он устремлял внимание литераторов на изумительную логику, ясность и простоту статей и речей вождей большевистской партии — В. И. Ленина и И. В. Сталина. «Настоящая мудрость всегда выражается очень просто, — Владимир Ильич Ленин — яркое свидетельство этого. Чем проще язык, чем образнее язык, тем лучше вы будете поняты»,⁴ — говорит Горький на совещании редакторов политотдельских газет (1933). «Нам нужно вспомнить, как относился к языку Владимир Ленин»,⁵ — пишет он в письме к А. Серафимовичу (1934).

Публицистика Горького, принимавшего самое деятельное участие в большевистской прессе с 1905 года и много учивше-

¹ «Правда», 1936, № 345, 16 декабря.

² М. Горький. О литературе, стр. 301; см. также стр. 106.

³ М. Горький. О литературе, стр. 141.

⁴ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 222.

⁵ М. Горький. О литературе, стр. 141.

гося у публицистов-большевиков, в свою очередь служит образцом ясности и образности речи.

Под влиянием работы в большевистской прессе и личного общения с деятелями большевистской партии, требующими от литераторов и агитаторов четкого, отточенного языка, крепили и воззрения Горького на язык и его значение в общественно-политической и литературной борьбе.

Многосторонне раскрывая в своих публицистических и литературно-критических статьях мировое значение Октябрьской социалистической революции, Горький говорил об огромной ответственности писателей перед советским народом и зарубежными читателями. Речь шла о все более широком использовании советской литературы в международной борьбе за мир и демократию. «Огромная и ответственная роль назначена историей литературе нашей, великая честь способствовать росту ее и движению к чудесной цели»,¹ — пишет Горький.

Мировое значение советского искусства, глубокое революционное воздействие советской литературы за рубежом требовало и продолжает требовать от ее творцов еще большей ясности мысли и художественной простоты. Горький уже с начала 20-х годов напоминает об огромном интересе к творчеству советских литераторов за рубежом и необходимости в связи с переводами их произведений на западноевропейские языки особенно решительно восставать против засорения и искажения родного языка.

«Вы злоупотребляете местными речениями, в этом сказывается неправильно понятое увлечение Ремизовым и его школой, колдовством слова. Этот недостаток есть и у Никитина, он делает вас не переводимыми на языки Запада Европы. А переводить вас необходимо по целому ряду причин; одна из них: напряженный, как никогда, — интерес к русской литературе в Европе»,² — пишет Горький Вс. Иванову в 1923 году.

То же повторит он и в 30-е годы в письмах к другим литераторам.

Засорение языка шло в основном за счет внедрения в разговорную и литературную речь диалектизмов и значительного количества вульгаризмов и речевых бессмыслиц. «С величайшим огорчением, — писал Горький, — приходится указать, что в стране, которая так успешно — в общем — восходит на высшую ступень культуры, язык речевой обогатился такими нелепыми словечками и поговорками, как, например, „мура“, „буза“,

¹ М. Горький. Письма к рабочим и писателям. М., 1936, стр. 36 (Библиотека «Огонек», № 65—66).

² Сб.: Горький и Сибирь, стр. 179.

„волыннить“, „шамать“, „дай пять“, „на большой палец с присыпкой“, „на ять“ и т. д. и т. п.».¹

Горький выступает против словесной пошлости, которая снижает идейную ценность произведений, мешает создать ясные глубокие образы. Он говорит о богатой синонимике русского языка, позволяющей писателю найти все необходимые оттенки речи, чтобы сделать ее экономной и выразительной.

Приветствуя выступление Горького в защиту русского языка, один из читателей отметил, что бытующие бессмысленные словосочетания легко заменить обычными, всем понятными словами; так, выражение «на ять» соответствует по смыслу понятиям «хорошо» или «отлично». Горький дополняет это замечание: «Кроме слов: хорошо, отлично, — пишет он, — есть еще не мало хвалебных слов, например: славно, прекрасно, великолепно, неподражаемо, совершенно, удивительно, замечательно, изумительно, чудесно, обаятельно, даровито, талантливо и т. д.».²

Общезвестны резкие горьковские оценки советской критики. Основным ее пороком писатель считал недостаточное овладение марксистско-ленинской теорией, узкий кругозор, отсутствие внимания к проблемам художественной формы, в силу чего критика не могла помочь писателю идти вперед. Одновременно с этим Горький выступал и против скороспелых обобщений языковых явлений современности. Вместо того чтобы помочь молодым писателям разобраться в языковой стихии первых лет революции, обратить их внимание на бурный рост словарного состава и необходимость внимательнейшего отбора новых слов и понятий, эти горе-теоретики канонизировали небрежную работу в области языка, принимая механическое обогащение речи за ее органическое развитие. Весьма показательна в этом плане оценка Горьким книги А. Меромского «Язык селькора».

Автор — сотрудник «Крестьянской газеты» — выступил с попыткой обобщить свои наблюдения над материалом селькоровских заметок. Им было выдвинуто следующее положение: «селькоровский язык обладает такими ценностями, которые в состоянии освежить языковую систему нашей литературы».

Извлекаемые из селькоровских корреспонденций и писем примеры должны были подтвердить ценность новой образности, красочность метафор, эпитетов, сравнений. Вот некоторые из них:

«Раздался медовый хохот девиц»;

«Медленно потянулись равнодушные дни»;

¹ М. Горький. О литературе, стр. 146.

² М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 504.

«Время раскинулось, как лежащий в нашем проулке пень, — ни свернешь, ни расколешь»;

«У трактора на мосту увязли задние ноги».

Вторжение в литературу и периодическую печать сырого материала народной речи Меромский объявил процессом ценнейшего словотворчества.

В число таких словообразований Меромский зачислял: «портфеленосец», «первоучка», «смычкотвор», «сухощепный», «контровик» (контрреволюционер), «толковитый», «яченться».

Высоко оценивал Меромский и вводные слова, которыми рабкоры злоупотребляли в своих заметках: «чай», «почитай», «скажем», «глядь», «небось», «видать» и т. д.¹

Языковая пошлость и малокультурие, выдаваемые некоторыми критиками за образец нового стиля, нового словотворчества, вызывает следующий отклик мастера слова:

«Я думаю, что такие работы, как „Язык селькора“, преждевременны и даже могут оказать немалый вред нормальному росту языка. В работе Вашей желаемое предшествует существу, и торопливость выводов, основанных на материале сомнительной ценности, ведет к тому, что Вы принимаете „местные речения“, „провинциализмы“, за новые оригинальные словообразования, — тогда как материал Ваш говорит мне только о том, что великопнейшая, афористическая русская речь, образное и меткое русское слово — искажаются и „вульгаризируются“».²

Выступление Меромского не представляло исключения в те годы. Многие критики и публицисты, усвоив марровское учение о языке, также выступали в защиту диалектизмов и просторечий, которые они рассматривали как явление, способное обновить литературный язык, созданный в прошлом, по их утверждению, «привилегированным меньшинством», «дворянской интеллигенцией». Нередко и писатели считали новаторством механическое расширение словаря за счет жаргона и диалектов. Этот растрепанный, маловыразительный и «вязкий» язык затмевал мысль и делал ее малодоступной для художественного восприятия.

Горький справедливо отметил, что речь крестьян Г. Успенского и Левитова при сопоставлении с речью деревни, воспроизведенной в книгах ряда молодых писателей, кажется более осмысленной. Часто, вопреки намерениям авторов, советская деревня представала в силу языковой небрежности литераторов, в искаженном виде.

¹ А. Меромский. Язык селькора. «Федерация». М., 1930, стр. 21—23, 32.

² М. Горький. О литературе, стр. 306—307.

Горький требовал от молодых писателей внимательного изучения литературной техники.

«Знание техники дела — это и есть знание дела, — писал он. — Техника, взятая в целом, во всех областях труда и творчества является одной из основных сил культурного роста, одной из сил, ведущих весь процесс культуры. Можно много видеть, читать, можно кое-что вообразить, но, чтобы сделать, необходимо уметь, а умение дается только изучением техники. В работе со словом и над словом участвует способность изобретать, — мы хорошо знаем, как мучительны и бесплодны труды изобретателя, не знакомого с техникой, и как часто изобретаются вещи, давно и хорошо известные».¹

Как уже отмечалось выше, Горький постоянно говорит о теснейшем взаимодействии литературной и живой речи. Первая не может существовать и развиваться в отрыве от устного речевого запаса слов. Но будучи отшлифованной, отграненной, она в свою очередь оказывает огромное влияние на формирование и состав этой живой речи, которая по мере роста культуры становится все более осмысленной, четкой, ясной. Писатели XIX века, — пишет Горький, — учились языку у народа, «скромные няньки, кучера, рыбаки, деревенские охотники и прочие люди тяжелой жизни определенно влияли на развитие литературного языка, но литераторы из стихийного потока речевого бытового языка произвели строжайший отбор наиболее точных, метких и наиболее осмысленных слов. Литераторы наших дней крайне плохо понимают необходимость такого отбора, и это резко понижает качество их произведений».²

Отказ от рабского копирования языковых капризов речи многомиллионного народа, умелое раскрытие меткости и выразительности богатой языковой сокровищницы — вот в чем состоит, по мысли Горького, основная задача писателя. Индивидуальность стиля зависит не от механического освоения словаря, а от его искусного использования, от умения передать эмоцию языка, его богатые оттенки и формы. Вот одно из выступлений Горького на эту тему:

«Над словом у нас работают мало, язык плохой, писателя от писателя трудно отличить, нет характерного языка, нет того, чем, например, Лескова легко отличить от Глеба Успенского, или Гаршина от Бунина. Этого нет. А это должно быть. В неисчерпаемой сокровищнице русского языка, народного русского языка, для всякого писателя вполне достаточно таких слов.

¹ М. Горький. О литературе, стр. 97.

² Там же, стр. 314.

в которых он найдет яркое, сильное, четкое оформление для своего материала».¹

Говоря о неисчерпаемом богатстве русского языка, Горький выступает не только против засорения его диалектизмами и маловыразительными словами, но и против широкого использования в литературной и устной речи иностранных слов. Если в первых литературных опытах он порою и сам злоупотреблял галлицизмами, то позднее, при последующем редактировании текста своих ранних произведений, Горький тщательно изгонял их.

Особенно часто выступал Горький против злоупотребления варваризмами после революции, выдвинувшей многомиллионные кадры новых читателей — крестьян и рабочих. Этот читатель особенно нуждался в четкости и ясности выражения мысли. Борьба Горького за чистоту речи в данном случае претворяла в жизнь требования вождей партии к печати.

В статье «Об очистке русского языка» В. И. Ленин писал: «Русский язык мы портим. Иностранные слова употребляем без надобности. . . К чему говорить „дефекты“, когда можно сказать недочеты или недостатки или пробслы?».²

Читая рукописи молодых авторов, Горький постоянно предостерегал против употребления иностранных слов «без надобности». «В одной и той же фразе вы употребляете чисто русское слово „кипельно“ — оно производится от глагола „кипеть“ и обычно ставится так: беда как кипень; в той же фразе у вас „варваризм“ — симметрично. Это тоже не ладно. Свой язык надобно знать»,³ — говорит Горький одному из начинающих авторов.

Горький напоминает литераторам о богатстве синонимии русского языка, позволяющем избегать «втыкания в русскую фразу иностранных слов». В статье «О прозе» он повторяет ленинскую формулировку: «Нет смысла писать „конденсация“, когда мы имеем свое хорошее слово — сгущение».

В обращении ко «Всем членам редакции „Комсомольской правды“» в июне 1925 года И. Сталин, В. Молотов и А. Андреев указали на необходимость обязать сотрудников газеты «писать по-простому, короткими фразами, по возможности без иностранных терминов, так, как умел это делать Ильич»,⁴ и

¹ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 157—158.

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 30, стр. 274.

³ Сб.: Горький в Татарстане, стр. 42—43.

⁴ И. В. Сталин, Сочинения, т. 7, стр. 155.

посоветовали в случае невозможности «обойтись без иностранных слов» дать соответствующие объяснения их в тексте статей.

Характерно, что Горький в своей творческой работе после Октября, стремясь к широкой доступности своих произведений, прибегает к подобным объяснениям. Так, публикуя в журнале «Колхозник» (1935, № 1), рассказ «Экзекуция», он дает вместо эпиграфа разъяснение заглавия: «Экзекуция — исполнение судебного решения. Словарь юридических терминов».

Горький пояснял, что процесс освоения слов других народов вполне законен только тогда, когда чужие слова фонетически сродни языку осваивающему,¹ когда они более кратки, более точны, чем слова родного языка. В качестве примера Горький приводит английское «руль» вместо русского «правило».

Писатель горячо выступает также против неоправданного употребления устаревших слов. Он пишет одному из начинающих по поводу фразы «Особенно рачить было не для кого»: «Может быть Вы хотели сказать „радеть“? Старинное, неблагозвучное и редко употреблявшееся слово „рачить“ давно не употребляется, даже „рачительный“ почти забыто».²

Борясь за чистоту языка, Горький, однако, предостерегал писателей от каких бы то ни было языковых канонов, от консервативной боязни выйти за пределы общепринятой речи, так как выбор слов зависит от художественного замысла произведения, содержание и словарь которого должны представлять органическое единство. Отсюда требование широкого языкового диапазона писателя.

В «Истории русской литературы» (1909) Горький писал:

«Пушкин первый настойчиво вводил в язык полногласность: он перестал писать брада, власа, глад и писал борода, волосы, голод; но когда тема стихотворения требовала каких-то особенных, железных слов, он не стеснялся брать их из славянского языка, — как мы видим это в „Пророке“. Он мастер. Он превосходно знает свое орудие, свой материал, он обладает способностью широких обобщений».³

О вдумчивом отношении к архаизмам и возможности их использования Горький говорит и в более поздней статье «О языке» (1934):

«... один из корреспондентов моих, утверждая „необходимость изгнать из языка церковно-славянские слова“, стреляет мимо цели: изгонять нужно прежде всего постыдные факты из жизни,

¹ «Правда», 1934, № 58, 28 февраля.

² М. Горький. О литературе, стр. 295.

³ М. Горький. История русской литературы, стр. 73.

я тогда сами собою исчезнут из языка слова, определяющие эти факты. В старом славянском языке все-таки есть веские, добротные и образные слова, но необходимо различать язык церковной догматики и проповеди от языка поэзии. Язык, а также стиль писем протопопа Аввакума и „Жития“ его остается непревзойденным образцом пламенной и страстной речи бойца, и вообще в старинной литературе нашей есть чему поучиться».¹

Простоты и ясности в сочетании с художественной правдой и выразительностью — вот чего должен добиваться художник; для разрешения этих задач он волен использовать весь богатейший запас наиболее ярких слов.

На вопрос П. Павленко, редактора журнала «30 дней» и члена редакционного коллектива журнала «Колхозник», «Чему нужно учиться?» Горький ответил:

«Экономии и точности языка, освобождению, очищению его от неудачных, грубых провинциализмов, местных речений, а также и словесных фокусов... Точность и сжатость языка, это прежде всего и только при соблюдении этого условия возможно создать выпуклый, почти физически-ощутимый образ».²

В то же время Горький горячо борется за безупречную грамотность писателя, за его умение строить речь в полном соответствии с грамматическими законами.

И. В. Сталин, характеризуя основные признаки языка, пишет:

«Подобно тому, как строительные материалы в строительном деле не составляют здания, хотя без них и невозможно построить здание, так же и словарный состав языка не составляет самого языка, хотя без него и немислим никакой язык. Но словарный состав языка получает величайшее значение, когда он поступает в распоряжение грамматики языка, которая определяет правила изменения слов, правила соединения слов в предложения, и, таким образом, придает языку стройный, осмысленный характер».³

Горьковские письма к начинающим писателям и рецензии на их книги пестрят упреками на невнимание к грамматическому строю речи. «Чем проще слово, тем более оно точно, чем правильное поставлено, — тем больше придает фразе силы и убедительности»,⁴ — говорит Горький.

Писатель постоянно подчеркивает художественную гибкость синтаксиса классиков. Отлично владея всеми средствами языка, они умели просто и ясно строить предложение, сохраняя все

¹ М. Горький. О литературе, стр. 143.

² «Правда», 1938, № 166, 18 июня.

³ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, стр. 23.

⁴ М. Горький. О литературе, стр. 129, см. также стр. 344.

своеобразие своей индивидуальной художественной манеры. Горький рекомендует читать произведения мастеров слова, обращая внимание на то, как они писали, чем они «отличаются друг от друга в языке и в построении фразы».¹

Изучение грамматики необходимо, это — не мелочь, — утверждает Горький. Это — техника, без которой невозможно создать произведение высокого идейного и художественного качества.

Потому-то, делая ценные замечания о социальной направленности, композиции и героях произведений, Горький не скупится и на более мелкие указания. В его письмах приводятся многочисленные примеры неправильной расстановки слов в предложении, вызывающей искажение смысла, нечеткое образное представление.

«„Заместо голландского отопления бы нанялся“ — бы следовало поставить после „нанялся“. Русские всегда так и ставят»,² — пишет он одному из авторов.

«Весьма часто Вы ставите слова не в том порядке как следует: „горничная, с накрахмаленной на голове наколкой“. На голове не крахмалят»,³ — замечает он.

Предостерегает Горький своих молодых товарищей по перу и от увлечения необычным строением фразы, резко порицая нарочитое, ради оригинальности, пренебрежение к грамматическим формам.⁴

Огромное место в богатой творческой практике Горького и в его советах молодым литераторам занимает борьба с многословием. Горький стремится к сжатой, хорошо спрессованной речи. Его авторская правка — свидетельство высокой писательской требовательности к языку художественных произведений. Вот две поправки (вычеркивание слов), внесенные им в программный рассказ «Рождение человека» (1912).⁵

«...эти плачевные голоса напоминали север, снежные пустыни, визг метели и отдаленный вой *невидимых* волков».

«...все льются эти обильные слезы невыносимого страдания матери, и все тело ее *вьется*, ломается, разделяемое надвое».

В первом случае вычеркнуто излишнее определение (вой отдален, следовательно волк невидим), во втором снят неудачно выбранный глагол.

¹ М. Горький. Письма к рабочим и писателям. М., 1936, стр. 7 (Библиотека «Огонек», № 65—66).

² Там же, стр. 21—22.

³ М. Горький. О литературе, стр. 301.

⁴ М. Горький. Две беседы, стр. 39; см. также высказывание в письме к начинающим писателям: О литературе, стр. 306.

⁵ Выделенное курсивом в дальнейшем снято Горьким.

Многословие рассматривается Горьким, с одной стороны, как неотчетливое представление автора о том, что он хочет сказать читателю, с другой, — как неумение отобрать из богатейшего фонда русской речи наиболее удачные слова. Вместо одного или нескольких особенно выразительных слов появляется излишнее нагромождение: «люди запутываются в массе лишних слов».¹ «Пишите гуще» — таково неизменное требование Горького.

«Вы слишком злоупотребляете вводными предложениями. . .», — говорит он одному из молодых авторов. — Несмотря на многословие, язык у Вас беден и лишен образности. В одном случае Вы употребили глагол „быть“ восемь раз на одной странице. Это непростительно».²

С требованием «укротить словоточивость»³ обращается Горький к молодому Вс. Иванову.

Предостережения от перегрузки произведений излишними деталями, а фразы ненужными словами сочетаются у Горького с выступлениями против злоупотребления рубленой прозой, которым особенно грешила литература 20-х годов. Горький писал, что подобная фраза уместна только в моментах наиболее напряженного действия, быстрой смены жестов, настроений. «А вообще фраза должна быть плавной, экономно построенной из простых слов, притертых одно к другому так плотно, чтоб каждое давало читателю ясное представление о происходящем, о постепенности и неизбежности изображаемого процесса».⁴

5

Вопросы языка интересовали Горького и как теоретика, и как художника слова, писателя-профессионала, долго и плодотворно поработавшего над развитием богатейшего литературного языка русского народа.

Вопросы языка волновали Горького и в связи с развитием современной литературы. Он был не только величайшим мастером слова, но и талантливейшим организатором литературы, наставником и учителем двух поколений писателей: писателей-демократов, вступивших в литературу в конце 90-х — начале 900-х годов, и писателей, начавших свою творческую деятельность в годы Великой Октябрьской революции.

В переписке 20-х годов Горький уделял преимущественное внимание новой тематике советской литературы, проблеме со-

¹ М. Горький. Две беседы, стр. 26.

² М. Горький. Материалы и исследования, т. I, стр. 324.

³ Сб.: Горький и Сибирь, стр. 179.

⁴ «Литературная учеба», 1933, № 9, стр. 89.

циалистического труда, новым героям социалистической действительности. Погрешности языка и стиля воспринимались им как неизбежная болезнь роста «зачинателей новой литературы», которые обладали большим житейским опытом, богатыми наблюдениями, но не владели высокой литературной техникой. Горький спешил оказать помощь этим молодым писателям, он приветствовал их дарования, указывал пути овладения литературным мастерством.

Как наставник советских писателей Горький выступает не только в своей личной переписке, но и в специальных статьях, адресованных литераторам. Эти статьи и открытые письма обобщали многие литературные явления 20-х годов. Подкрепляя свои критические оценки значительным количеством примеров небрежной работы литературной молодежи, Горький часто не называл имен авторов критикуемых произведений. Мастер литературы в данных случаях боролся не с отдельными лицами, не с частными погрешностями, а с более массовым явлением — недооценкой многими писателями стилистической работы.

Горький хотел видеть советскую литературу еще более сильной и в идейном и в художественном плане, отсюда сго ни на минуту не прекращающаяся борьба за расширение идейного кругозора писателя, борьба за высокое художественное качество. Недостатки молодой советской литературы не мешали Горькому видеть ее огромные достижения. Приведем характерный пример.

В январе 1928 года Р. Роллан, ложно информированный писателями-эмигрантами К. Бальмонтом и И. Буниним о положении писателей в СССР, обратился к Горькому с просьбой дать оценку современной русской литературы.

Вот что ответил Горький:

«Я изумлен обилием молодых литераторов... В данный момент в России имеются сотни писателей: их количество быстро увеличивается, и я могу объяснить себе это лишь даровитостью всего моего народа...

«Да, прекрасная литература живет и растет сейчас в России... Я убежден, что сотни писателей, прозаиков и поэтов, которые выступают теперь впервые на литературном поприще, станут через пять-десять лет блестящими стилистами».¹

О мировом значении многонациональной советской литературы, о появлении в ней все новых и новых талантов Горький писал неустанно. Суровая критика этой литературы говорила лишь о желании Горького — страстного патриота Советской Ро-

¹ «Правда», 1928, № 70, 23 марта.

дины — помочь всеми имеющимися у него средствами совершенствованию советского искусства.

В 30-е годы горьковская критика затрагивает в основном творчество авторов, уже широко известных читателям. Теперь речь идет о возмужавшей литературе, призванной воплотить в художественных образах величие социалистической эпохи.

Горький был твердо уверен в том, что советская литература может с честью ответить на высокие требования, предъявленные советским народом к писателям как инженерам человеческих душ. «... идеологически и художественно точное изображение нашей действительности в литературе повелительно требует богатства, простоты, ясности и твердости языка»,¹ — писал он.

Все шире и шире раскрывал Горький-критик цели и задачи литературы социалистического реализма, все более настойчиво говорил о необходимости повысить художественную выразительность прозы, поэзии, драмы. Писатель боролся за активное восприятие жизни, за изображение действительности в ее революционном развитии, за высокое словесное мастерство.

Влияние Горького, художника и наставника советских писателей, исключительно велико. Его выступления в защиту русского языка сыграли большую роль в пересмотре многими писателями своих методов работы.

Горьковские статьи 1928—1930 годов о необходимости повышения идеологического и художественного уровня советского искусства находили сочувственный отклик в среде литераторов, журналистов и читателей. Не без влияния горьковских статей на страницах периодической печати возникали горячие споры вокруг проблем языка и стиля.

Остановимся только на одном из характернейших эпизодов горьковской борьбы за язык как орудие культуры — на выступлениях писателя в 1933—1934 годах, направленных против натурализма литературного языка, против засорения речи невыразительными, неряшливыми словами.

В первом номере «Литературной учебы» за 1933 год, открывшемся программной статьей Горького «О социалистическом реализме», была опубликована также статья «О прозе», остро поставившая вопрос о недопустимом отношении опытных мастеров литературы к слову.

Эта статья явилась итогом «долговременных наблюдений над процессом роста нашей литературы и, вместе с этим, над процессом засорения ее словесным хламом». В небрежной работе были

¹ «Правда», 1934, № 58, 28 февраля.

новинны и старые и молодые литераторы. Писатели, казалось, забывали порою о своей ответственности перед читателем и вредном влиянии подобных творческих опытов на начинающих авторов.

Горький останавливается на нескольких, наиболее распространенных видах такого засорения языка. Небрежность работы вызывалась и «социальной малограмотностью» авторов (например, К. Петров-Водкин), и желанием подчеркнуть во что бы то ни стало «свою индивидуальность» (декадентские произведения А. Белого), и упрощенным пониманием реализма. В качестве примеров Горький привлекает недавно вышедшие книги представителей «модернизма» и произведения советских писателей.

Безответственность ряда писателей свидетельствовала, по утверждению Горького, о том, что они «как будто не чувствуют и не знают, что на их книгах молодежь учится и что наш советский читатель кровно заинтересован в добротной, честно, просто и ясно написанной книге».¹

Проиллюстрировав основное положение своей статьи примерами из творчества известных писателей: М. Шагинян, Ф. Гладкова, Ф. Панферова, Горький призывал писателей к самокритике и тщательному литературному труду.

Однако критики, да и часть авторов, задетых статьей Горького, не сразу поняли социальную заостренность горьковского выступления, указавшего «на необходимость делать книги, орудия культурного воспитания, простым и точным языком, вполне доступным пониманию наших читателей».

Игнорируя связь статей о языке прозы и драмы, («О прозе», «О пьесах») со статьей «О социалистическом реализме», некоторые критики пытались истолковать высказывания Горького как недооценку новаторских исканий советских писателей в области языка.

Панферов выступил на дискуссии о «Брусках» в 1934 г. в защиту использования местных речений. Он расценивал вторжение диалектов в литературную речь как качественно новое явление, как одну из характерных и положительных черт революционной эпохи. Такое отношение к речи было вызвано у Панферова ложным представлением, широко бытовавшим в те годы, о классовом характере языка. Оценка языка классической художественной литературы как языка, созданного эксплуатирующими классами, послужила основой утверждения о возникновении в революционную эпоху нового языка, резко отличного от языка предшествующей эпохи. Панферов утверждал в своей речи, что многие, рассуждающие в последнее время о языке, совершенно «не заме-

¹ М. Горький. О литературе, стр. 132.

чают нового языка, созданного революцией». В защиту этого нового языка Панферов выступил в том же году на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. «Всем вам, товарищи, известна такая простая истина, — говорил Панферов, — что во Франции до революции существовало в основном два языка: язык знати и язык народа... Во Франции после революции язык народа ворвался в верха и занял свое господствующее положение, ибо революция ломает не только политическую и экономическую структуру государства, не только быт, нравы и психологию людей, а также и язык, создает новый стиль языка».¹ Подобные ссылки на обновление языка в эпоху французской революции, опирающиеся на статью Лафарга, были весьма распространены среди писателей и языковедов. В статье «Относительно марксизма в языкознании» И. В. Сталин разъяснил ошибочность этого ложного представления: «Марксизм не признаёт внезапных взрывов в развитии языка, внезапной смерти существующего языка и внезапного построения нового языка. Лафарг был не прав, когда он говорил о „внезапной языковой революции, совершившейся между 1789 и 1794 годами“ во Франции (см. брошюру Лафарга «Язык и революция»). Никакой языковой революции, да ещё внезапной не было тогда во Франции».²

Панферов, как и многие советские писатели, стоя на неправильной позиции в оценке языка, расценивал диалекты как своеобразное обновление его и потому использовал местные речения не только в диалоге персонажей, но и в авторской речи.

Защита Панферовым диалектизмов послужила поводом к новому выступлению Горького («По поводу одной дискуссии»). Он утверждал, что невозможно героизм советских людей и пафос социалистической действительности воспроизвести с должной силой при помощи маловыразительного слова, путем рабского копирования разговорной речи. Отметив ошибочность панферовского утверждения о создании в годы революции нового языка, Горький вновь заговорил о засорении литературной речи словесным хламом и в доказательство такого засорения и пренебрежительного отношения к художественной форме привел примеры из творчества самого Панферова.

Горький спорил не по поводу употребления отдельных слов, а против общего языкового принципа, которым руководствовался Панферов, против элементов натурализма в языке «Брусков».

Как бы в ответ на горьковскую статью старейший советский писатель А. Серафимович опубликовал свое выступление на дискус-

¹ «Октябрь», 1934, № 9, стр. 163.

² И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, стр. 27—28.

сии о «Брусках» под заглавием «О писателях „облизанных“ и „необлизанных“» («Литературная газета», 1934, № 13, 6 февраля).¹

Серафимович защищал Панферова, расценивая его язык как выражение «мужицкой силы», свойственной его таланту, и выражал сомнение в полезности обуздания его литературной манеры и языка, усматривая в этом требовании желание стереть индивидуальность стиля молодого автора, превратить его в писателя «облизанного», т. е. пользующегося старыми приемами художественной техники. Серафимович писал, что для Панферова характерна «стихия внутри и снаружи, она, повсюду, она, как громадный пенёк, торчит во все стороны».

Выступление Серафимовича, ошибочно трактовавшее вопросы художественного мастерства, вызвало тотчас же ответ Горького. В «Открытом письме к А. С. Серафимовичу» («Литературная газета», 1934, № 17, 14 февраля) Горький подчеркивает свое, отличное от Серафимовича, понимание миссии литературного наставничества и очередных задач советской литературы. Основные положения горьковской статьи выходили далеко за рамки обсуждения творческой практики Панферова. Горький боролся за художественную выразительность советской литературы, за ее высокую идейность, за мастерство в области языка. В его «Открытом письме» идет речь «не об одном Панферове, а о явном стремлении к снижению качества литературы, ибо оправдание словесного шукачества есть оправдание брака». Для Горького творчество этого бесспорно талантливого писателя только наиболее яркий пример небрежного отношения литератора к своей работе. В ответе Серафимовичу Горький приводил и другие примеры, которые ярко свидетельствовали о том, что в «области словесного творчества языковая — лексическая малограмотность всегда является признаком низкой культуры и всегда сопряжена с малограмотностью идеологической».

Несмотря на столь ясную принципиальную постановку вопроса о необходимости беспощадной борьбы «за очищение литературы от словесного хлама», борьбы «за простоту и ясность нашего языка, за четкую технику, без которой невозможна четкая идеология», статья Горького не была понята во всей ее глубине. Как и ранее, многие писатели и критики недооценили выступлений основоположника социалистического реализма, для которого борьба за язык означала борьбу за дальнейшее творческое развитие советской литературы.

¹ В № 16 от 12 февраля «Литературная газета» выступила с редакционной статьей «О „корявой мужицкой силе“», в которой солидаризировалась с выступлением Горького и призывала писателей высказаться по вопросам, поднятым статьями Горького.

Не понял глубокого значения горьковских выступлений и Серафимович. Его расхождение с Горьким по вопросам, затронутым в статьях о Панферове, не было случайностью.

Серафимович отдал немало сил работе с молодыми авторами. Он выступал и как организатор советской литературы и как непосредственный участник ее. Многие советские писатели тепло вспоминают его дружеские советы и помощь. Большую роль сыграл Серафимович и в сложной идеологической борьбе за советскую литературу в первые годы Октябрьской революции. Писатель настойчиво говорил о необходимости отображать в литературе великие достижения революции, показывать то новое, что рождено ею. Подобно Горькому, он предостерегал молодых литераторов от чрезмерного внимания к Руси уходящей, от ограничения своего творческого диапазона воспроизведением агонии отмирающего мира.

Связь литературы и жизни, писателя и нового массового читателя — постоянная тема выступлений Серафимовича. Он радостно приветствовал произведения, посвященные теме труда, новым взаимоотношениям людей, запечатлевающие образы новых героев — строителей социализма. Нельзя забывать, что Серафимович одним из первых приветствовал появление «Це-мента» Ф. Гладкова, «Мятежа» Д. Фурманова, рассказов М. Шолохова. В борьбе за новые темы, за расширение творческого кругозора писателей, за вторжение литературы в жизнь — пафос выступлений Серафимовича в защиту советской литературы.

Однако по мере того как росло и крепло советское государство, увеличивались и требования к советской литературе, предъявляемые народом и партией. Среди этих требований немаловажное место заняло и требование художественного мастерства, которое невозможно было осуществить вне работы над языком.

Если в начале 20-х годов остро стоял вопрос о повороте писателей к темам социалистической действительности, то теперь необходимо было позаботиться о достойном отражении героизма социалистической стройки в литературе. Героическое дело требовало и героического слова. Однако Серафимович не всегда учил это.

Проблемы языка не волновали в должной мере Серафимовича как наставника молодых литераторов. В статье 1927 года («Читатель и писатель») он отметил, что массовый читатель не всегда удовлетворен языком советской литературы. Но вместо того чтобы поставить этот вопрос в повестку дня работы советских писателей, как сделал это годом позже Горький, Серафимович пытался истолковать критические замечания о современ-

ном литературном языке как консервативное желание читателей сохранить старые литературные формы. Ему казалось, что читатель в силу своей культурной отсталости не понимает новаторской работы советских писателей в области языка.

Весьма характерна и более поздняя статья «О партии и литературе» (1933),¹ свидетельствующая о явной недооценке силы художественного слова. Серафимович затрагивает в ней вопрос о будущем литературы и совершенно ошибочно утверждает, что в будущем словесное творчество уступит свое место кино. «Мы наше творчество, — писал Серафимович, — будем запечатлевать в кино — звучащем, цветном, говорящем. Зачем читать книги, когда я это в более короткий срок могу увидеть и услышать? Творчество изменится для того, чтобы отлиться в эти формы».

Недооценка работы над словом сказалась и в отзывах Серафимовича о конкретных художественных произведениях. В 1928—1929 годах Горький несколько раз отмечал небрежную работу редакторов журнала «Октябрь» (среди которых был и Серафимович), допускавших появление на страницах своего журнала грубых языковых ляпсусов.²

В 1932 году Горький выступил против чрезмерно высокой оценки, данной роману В. Ильенкова «Ведущая ось» редакцией «Октября» и Серафимовичем. В рецензии «Живой завод» Серафимович отметил удачу автора в изображении творческого процесса труда советского человека. Он хвалил замысел романа и умелый показ Ильенковым новых взаимоотношений людей, не затронув совершенно вопросов художественной формы.

Тема труда всегда стояла в центре внимания Горького — художника и критика, занимая главенствующее место в системе его эстетических взглядов. В 20-е годы он радостно приветствовал появление «Цемент» Ф. Гладкова как первого советского произведения, посвященного глубокому раскрытию этой темы. В своих отзывах Горький подчеркивал значение этого романа как романа новаторского, открывающего новые пути развития советской литературы. Горький отлично видел несовершенство художественной формы этого произведения (на это он указывал),³ но его положительная роль превышала погрешности литературной техники и увлечения местными речениями. «„Цемент“ и я похвалил, потому что в нем взята дорогая мне тема — труд. Наша литература эту тему не любит, не трогала, может быть

¹ Статья эта вошла в собрание сочинений А. Серафимовича в сокращенном виде. Напечатана впервые в журнале «Октябрь» (1933, № 4).

² См., например, статью Горького «О пользе грамотности».

³ Ф. Гладков, Сочинения, т. I, Гослитиздат, М., 1950, стр. 539.

потому, что она требует пафоса, а где ж он у нас пафос? Но нужен. Необходим»,¹ — писал Горький С. Сергееву-Ценскому.

30-е годы были ознаменованы огромными победами советского народа в области экономики, политики, культуры. Социалистическая действительность выдвинула перед советскими писателями новые сложные задачи, литература должна была подняться на новую, более высокую ступень. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года знаменовало пути ее дальнейшего развития.

Чтобы отобразить полную победу социализма в городе и деревне, писателям необходимо было глубже овладеть новым творческим методом, методом социалистического реализма. Новый шаг вперед в советской литературе означал в то же время и повышение художественного мастерства.

Горький предъявил к русской литературе, уже выдвинувшей крупных мастеров (М. Шолохова, А. Фадеева, К. Федина, Л. Леонова и др.), очень большие требования, часть которых была осуществлена советскими писателями только в 40-е годы. В отличие от Горького Серафимович в начале 30-х годов почти не изменил критерия своих оценок, вот почему «Ведущая ось» была так безоговорочно восторженно встречена им. Горький же считал, что его любимая тема, тема труда, становящаяся центральной в советской литературе тех лет, не нашла должного отображения в романе Ильенкова в силу малого внимания к вопросам художественной формы.

«О положительном значении романа Ильенкова я не буду говорить, — писал Горький, — повторю только, что автор — человек несомненно талантливый. Но совершенно необходимо, чтоб он относился к работе своей более серьезно, вдумчиво, не форсировал „образность“, не искажал языка. На мой взгляд, роман Ильенкова чрезмерно расхвален группой литераторов, во главе с А. С. Серафимовичем, и можно опасаться, что эта чрезмерная похвала не принесет пользы автору „Ведущей оси“. Эта словесная ось построена из хорошего материала, но — недостаточно хорошо, и потому она компрометирует материал».²

Дискуссия 1934 года выявила недооценку рядом писателей работы над языком.

1 марта 1934 года «Литературная газета» (№ 25) опубликовала «Ответ М. Горькому» Серафимовича, который совер-

¹ С. Сергеев-Ценский, Избранное, «Советский писатель», М., 1941, стр. 548.

² М. Горький. О литературе, стр. 108. — Характерно, что позднее А. Серафимович не включил свою рецензию в «Собрание сочинений». Она опубликована в «Правде» (1932, 21 февраля) и «Октябре» (1932, № 4).

шенно очевидно был вызван не только «Открытым письмом», но и предшествующими выступлениями Горького.

Серафимович упрекает Горького в переоценке значения литературного языка и, как бы не замечая постоянного положения писателя о тесной взаимной обусловленности художественного замысла и стиля, идеи и слова, приписывает ему стремление анализировать язык вне связи с содержанием и социальной направленностью произведений.

В пылу полемики Серафимович стал отрицать, что языковые погрешности, отмечаемые Горьким, затрудняют чтение книг советских авторов многомиллионным читателем и мешают переводу их на иностранные языки, тем самым амнистируя небрежную литературную работу советских писателей.

Серафимович считал, что Горький утерял «чувство действительности», и сообщал в своем ответе, что сам он по-иному подходит к анализу языка и, в частности, иначе оценивает значение творчества классиков для современной литературы. «Не надо во что бы то ни стало тянуть назад к прекрасному, но прошлому, медленно отходящему назад, языку, к прекрасным классическим формам — наступающий день требует своего»,¹ — писал Серафимович, намекая на горьковский призыв учиться литературной технике и языку у писателей-классиков.

«Ответ»,² присланный Серафимовичем Горькому до его публикации в печати (т. е. до 1 марта), обиженное письмо одного из авторов, упомянутых Горьким в его «Открытом письме», а также ряд откликов на полемику Горького с Панферовым и Серафимовичем, еще раз подтвердили непонимание некоторыми советскими писателями всей важности затронутых Горьким проблем. Нужен был решительный перелом.

Горький счел необходимым придать литературной полемике более широкий, более принципиальный характер и выступил с новыми статьями о языке и литературном мастерстве уже на страницах газеты «Правда».

Появление горьковских статей в центральном органе партии ярко свидетельствовало о своевременности и остроте поставлен-

¹ Подобные взгляды были весьма распространены в то время. В статье «Язык литературы» К. Федин писал, что «сейчас писатель, пытающийся говорить о необходимой точности и ясности слова, безнадежно зачисляется по штату „консерваторов“, а любое косноязычие имеет шансы получить социальное обеспечение за заслуги в языковом „новаторстве“» («Литературная учеба», 1933, № 3—4, стр. 112).

² «Ответ» Серафимовича был снабжен послесловием редакции «Литературной газеты» о несогласии с его выступлением против Горького. В № 32, 16 марта появилась новая редакционная статья «Еще раз о мужичьей силе», вновь направленная в защиту горьковских положений.

ных Горьким вопросов и том огромном значении, которое партия придавала борьбе за чистоту, ясность и простоту языка.¹

28 февраля в «Правде» появилась горьковская статья «О бойкости», в которой писатель снова выдвинул требование тщательной работы над языком, дабы ликвидировать наличие «резкого разноречия между языком авторов и фактическим материалом книг, между формой и сущностью, между намерением и исполнением». На этот раз в качестве иллюстрации такого «разноречия» и поспешных обобщений собственного художественного опыта Горький избрал творчество Вс. Вишневского, «Оптимистическая трагедия» которого только что была поставлена Камерным театром и весьма тепло встречена критикой и зрителями.²

Выступления Горького взволновали широкие круги советской общественности. Его резкая, но принципиальная критика, не взирая на лица, вскрыла неполноценность работы советских критиков, которые, чрезмерно захваливая писателей, обычно не давали анализа художественных недостатков их произведений. Редакция «Литературного критика» писала в передовой журнала (№ 3): «... большую ошибку допустила критика, не замечавшая неправильных тенденций в литературе и равнодушно проходившая мимо них». Журнал признавал, что критика «по отношению к так называемым ведущим писателям поставила себя в роль простого популяризатора, а иногда и апологета их произведений, имеющих немало недостатков и пороков».

Многие писатели в свою очередь вынуждены были признать правильность горьковских суждений и не только по отношению к упомянутым в его статьях литераторам, но и применительно к собственному творчеству, обладавшему теми же недостатками. Выступая на III Всесоюзном пленуме Оргкомитета Союза советских писателей, прошедшем под знаком борьбы за качество литературы, А. Сурков справедливо отметил: «... в литературной среде последние статьи Горького произвели впечатление разорвавшейся бомбы. Они своевременно и чрезвычайно заостренно поставили перед нами, писателями, вопрос о самокритике — настоящей, большевистской самокритике».³

¹ Весьма характерно, что вопрос о необходимости борьбы за чистоту и ясность языка был затронут в речи Л. М. Кагановича на XVII съезде ВКП(б).

² Необходимо отметить, что Горький положительно встретил первые драматургические опыты Вишневского (см. воспоминания писателя «Субъективные признания» — «Правда», 1932, № 266, 25 сентября). Вс. Вишневский признал правильность указаний Горького в статье «О бойкости». При переиздании «Оптимистической трагедии» он значительно переработал ее текст в духе замечаний М. Горького.

³ «Литературная газета», 1934, № 29, 10 марта.

18 марта в «Правде» была опубликована новая статья Горького «О языке», с большим послесловием «От редакции», в котором подчеркивалось огромное социальное значение борьбы за чистоту языка, за высокое художественное мастерство советской литературы. Задача борьбы за высокое качество работы, выдвинутая XVII съездом партии перед советским народом, в той же мере стояла и перед советской литературой. Борьба за чистоту языка художественной литературы являлась в то же время и борьбой за культуру языка советских людей.

«А. М. Горький в своих последних статьях, — писала «Правда», — вполне своевременно поднял вопросы исключительной важности — вопросы качества советской художественной литературы, в частности литературного языка. Партия и правительство, вся советская страна ставят и решают сейчас все вопросы социалистического строительства под знаком борьбы за качество...

«Эти требования должны быть предъявлены и к писателям, ко всей нашей художественной литературе — могучему орудию воспитания масс, одному из важнейших факторов советской культуры.

«Вопросы чистоты языка со всей остротой стоят в нашей литературе: речь идет о качестве того языка, которым каждый день говорит наша литература, наша печать с миллионами трудящихся».

Подчеркнув далее значение требований Горького, предъявленных советским писателям, редакция «Правды» писала:

«Насколько остро стоит вопрос о качестве литературного языка, видно хотя бы из того факта, что до сих пор никто из наших литераторов и критиков не ставил его так широко и всесторонне, как это сделал А. М. Горький.

«Надо понять необходимость борьбы за очищение языка, за хороший, чистый, доступный миллионам, действительно народный язык литературных произведений».

Пояснив, что статья «О языке» является продолжением и развитием предшествующей статьи «О бойкости», редакция «Правды» целиком поддержала «А. М. Горького в его борьбе за качество литературной речи, за дальнейший подъем советской литературы», так как «всему фронту советской литературы, наряду с борьбой за высокий идейный уровень художественных произведений, с борьбой против враждебной пролетариату идеологии, надо крепко взяться за решение проблем мастерства, проблемы овладения ярким, красочным и богатым языком».

Выступления Горького по вопросам языка были широко поддержаны редакцией «Литературной газеты». В № 34 от 20 марта

появилась передовая «За культуру языка», в № 36 от 24 марта статья «Наши задачи», также посвященная вопросу отставания литературы от успехов социалистического строительства. В № 48 от 18 апреля редакция «Литературной газеты» в ответе оппонентам Горького остановилась на горьковской трактовке борьбы за язык как борьбы за культуру.

Полемика Горького с Серафимовичем и статьи в «Правде» вызвали большое оживление среди писателей, заставив их серьезно пересмотреть свою работу над словом.

Одним из первых на статьи Горького откликнулся А. Н. Толстой.¹ Его выступления были направлены против оправдания стихийности творчества, против небрежной литературной работы и отказа молодых авторов от систематической литературной учебы. Толстой говорит в своих статьях о том, что литература не может стоять на месте, что ее недавние достижения уже недостаточны, что революционная эпоха, советский читатель предъявляют к литераторам все новые повышенные требования и долг писателя достойно ответить на них. А. Н. Толстой, присоединяясь к выступлениям Горького, писал: «... те художественные приемы, которыми пользовались и пользуются некоторые советские писатели, во многом уже не соответствуют высоте задач социалистического строительства и, стало быть, художественно не могут их отражать. Тем самым сравнительно низкое художественное качество является вредоносным, и защитники (как Серафимович) этаким рогатой силищи, лезущей из тумана, канонизирующие эту рогатую мужицкую силищу из тумана, вредят дальнейшему развитию и продвижению советского искусства.

«Так я понял мысли Горького — они были чрезвычайно важны».²

В защиту основных положений горьковских статей выступил и очень редко вмешивавшийся в литературную полемику М. Шолохов. Его статья «За честную работу писателя и критика», написанная 4 марта, была опубликована «Литературной газетой» одновременно со статьей Горького «О языке» (№ 33, 18 марта). Шолохов, сам широко использующий в своем творчестве казачью речь, осудил творческую практику Ф. Панферова, допустившего чрезмерное, неоправданное увлечение в своих произведениях провинциализмами.

¹ «Нужна ли мужицкая сила?» («Литературная газета», № 27, 6 марта).

² А. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 344—«Ответ Ильенкову» (первая публикация — «Литературная газета», 1934, № 44, 10 апреля).

По поводу современной критики Шолохов писал, что она не помогает писателям, так как совершенно не останавливается на вопросах художественного качества произведений.

Шолохов всегда тепло вспоминал о Серафимовиче, который первый сказал ему «слово одобрения, слово признания»¹ и дал в печати высокую оценку его рассказов, а затем первой части «Тихого Дона». Шолохов ценил большую работу, неустанно проводимую Серафимовичем с молодыми литераторами, однако это не мешало ему осудить ложную позицию, занятую Серафимовичем в дискуссии о языке. Он останавливается на примере из третьей книги «Брусков» Ф. Панферова, который Серафимович привел в своем «Ответе» как показатель художественной выразительности его письма. («Да там, брат, у тебя у забора на задую лошадь сидит и жует забор»). Шолохов отмечает языковую небрежность Панферова, не замеченную в пылу полемики старым писателем — опытным стилистом. «Непонятно, как может лошадь „жевать“ забор: пожалуй, понятно это будет только тому, кто не видит разницы между словами „грызть“ и „жует“», — писал Шолохов. Автор «Тихого Дона» призывал писателей и критиков последовать примеру Горького, «говорить о литературе настоящим мужественным языком и вещи называть их собственными именами».

Статьи Горького всколыхнули не только писательские круги. На них широко откликнулись журналисты, посвятившие ряд статей обсуждению языка периодической печати, и театральные деятели — режиссеры и актеры.² Их высказывания о языке классической драматургии и требования, предъявленные к языку советской драматургии, представляют значительный интерес. Многие из них останавливались на пьесах самого Горького, которые дали «действительно живые образцы того, как можно, не поступаясь ясностью, доступностью и чистотой русской речи, давать каждому образу яркие, сочные и индивидуализированные словесные характеристики».³

Борьба Горького за чистоту и ясность художественной, публицистической и бытовой речи нашла также сочувственный отклик в читательской среде. В статье «Беседа», написанной в 1934 году в ответ на письма колхозников, Горький говорит о том, что он получил множество писем от учителей, селькоров

¹ А. Серафимович написал предисловие к первому сборнику М. Шолохова «Донские рассказы» (М., 1926) и дал затем высокую оценку первой части его романа «Тихий Дон» в «Правде» (1928, № 91, 19 апреля).

² См., например, выступления в «Советском искусстве» (1934, № 27, 11 июня) и «Театр и драматургия» (1934, № 6).

³ О культуре языка. — «Советское искусство», 1934, № 15, 29 марта.

и рабкоров, которые приветствовали его выступления в защиту чистоты и богатства русского языка. «Общий тон писем и круто деловая их начинка изобличает в авторах тугую настроенность к решению вопросов культуры, великую жажду культурной жизни»,¹ — писал Горький.

Ряд таких читательских откликов, поддерживающих Горького в его борьбе за культуру речи, был опубликован в печати.

Так, «Комсомольская правда» организовала на своих страницах выступления молодежи, поддержавшей требование Горького очистить язык от паразитических слов, от вкрапливания в живую речь блатных словечек и бессмысленных выражений.

Газета «За коммунистическое просвещение» в свою очередь выступила со статьями, отмечающими огромные задачи, стоящие перед школой в деле повышения культуры речи будущих строителей социализма.

Борьба Горького за язык как орудие культуры привлекла внимание и зарубежных прогрессивных писателей. В статье «Мой путь к пролетарской революции» Р. Роллан писал, приветствуя М. Горького: «Искусство — это специальность, имеющая свою технику. Как всякая техника, она требует ученичества и добросовестного труда».² И далее, Р. Роллан вслед за Горьким говорит о том, что искусство пролетариата должно быть «прекрасным оружием — тонким, острым, хорошо закаленным и радостным инструментом действия».

Борьба Горького за искусство, поставленное на службу народу, раскрывающее глубину своих идей при помощи совершенного художественного мастерства, высоко оценена партией и народом. Работа, которую вел Горький в области языка, оказала и оказывает значительное воздействие на развитие советской литературы.

Боевые выступления Горького о языке художественной литературы заставляют и писателей, и литературные издательства, и журналы повышать требования к художественному качеству произведений. В этой неустанной повседневной борьбе за культуру речи, за смысловое и образное богатство ее — огромная творческая и общественная заслуга Горького.

Вклад, внесенный творчеством Горького в развитие русского литературного языка, был отмечен В. И. Лениным, выдвинувшим в первые же годы Октябрьской социалистической революции задачу создания литературного словаря от Пушкина до Горького.

¹ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 507.

² «Вечерняя Москва», 1934, № 123, 31 мая.

Значение Горького как борца за ясный многокрасочный национальный язык, как верного помощника партии на литературном фронте было подчеркнуто в выступлении А. А. Жданова на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. «Нам нужно, — сказал А. А. Жданов, — высокое мастерство художественных произведений, и в этом отношении неоценима помощь Алексея Максимовича Горького, которую он оказывает партии и пролетариату в борьбе за качество литературы, за культурный язык».

Дискуссия о литературном языке, развернувшаяся в связи с публикацией работ И. В. Сталина по вопросам языкознания, свидетельствует о непрекращающемся широком обращении писателей, критиков и литературоведов к горьковскому критическому наследию по вопросам языка и стиля.

Статьи Горького это не только критика отдельных литературных явлений, но и руководство к действию. Вот почему горьковские заветы в области работы над языком и стилем, в области повышения культуры речи советских людей сохраняют всю свою действенную силу и в наши дни.





В. Маяковский.



В. В. ТИМОФЕЕВА

К ВОПРОСУ О НОВАТОРСТВЕ В. МАЯКОВСКОГО В ОБЛАСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Гениальный труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», в котором с исчерпывающей ясностью разрешены коренные проблемы науки о языке, заставляет по-новому осмыслить многие явления художественной литературы и некоторые важнейшие проблемы литературоведческой науки.

В статьях и работах, опубликованных за последние три года, на основе сталинского учения о языке пересматриваются многие вопросы языка художественной литературы, освещается опыт работы над словом советских писателей. Многочисленные выступления писателей, литературоведов и критиков свидетельствуют о растущем внимании и требовательности к языку художественного произведения, о стремлении глубоко изучить опыт великих мастеров художественного слова.

Однако некоторые отдельные вопросы, имеющие существенное значение для советской литературы, до сих пор не подвергались критическому пересмотру в свете указаний товарища Сталина.

Это прежде всего относится к вопросу о так называемом «языковом новаторстве», которое трактовалось очень одномерно, только как изобретение новых слов и оборотов. «Новатором языка» обычно называли В. Маяковского, в творческой работе которого над словом подчеркивали стремление «разрушить» старые грамматические нормы, «преодолеть» синтаксис, создавать новые слова и обороты речи.

Новаторство — типическое явление нашей советской действительности, отражающее творческий характер труда в советском обществе.

Классическое разъяснение этого понятия дано в речи товарища Сталина на Первом Всесоюзном совещании стаханов-

цев в 1935 году. Раскрывая значение и корни стахановского движения, призванного произвести революцию в нашей промышленности, И. В. Сталин указывал:

«Разве не ясно, что стахановцы являются новаторами в нашей промышленности, что стахановское движение представляет будущность нашей индустрии, что оно содержит в себе зерно будущего культурно-технического подъема рабочего класса, что оно открывает нам тот путь, на котором только и можно добиться тех высших показателей производительности труда, которые необходимы для перехода от социализма к коммунизму...».¹

И. В. Сталин отметил далее, что стахановское движение, ломающее старые технические нормы, представляет собой выражение назревших стремлений рабочего класса, оно отвечает основным тенденциям нашего развития по пути к коммунизму.

Слово «новатор» прочно утвердилось в русском языке. Однако понятие новаторства в области искусства нередко истолковывалось неправильно. Об этом говорят серьезные ошибки, вскрытые в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба» В. Мурадели. А. А. Жданов, разъясняя решение ЦК ВКП(б), глубоко раскрыл порочность ложных теорий о новаторстве, когда под флагом «новаторства» отказывались от классического наследия и насаждали упадочнические теории буржуазного искусства. «...новаторство не является самоцелью, — говорил А. А. Жданов, — новое должно быть лучше старого, иначе оно не имеет смысла».²

Эти указания должны быть отнесены и к вопросу о новаторстве в области языка художественной литературы.

Каждое новое слово, созданное писателем, как и всю совокупность индивидуальных особенностей его языка в целом, следует рассматривать в сопоставлении с современным национальным языком, чтобы правильно уяснить общий смысл и направление творческой работы писателя над словом, понять, насколько полно сумел он раскрыть богатства национального языка и что нового внес в его развитие.

Работа товарища Сталина показала всю несостоятельность рассуждений о классовых языках, о развитии языка путем «взрывов». Товарищ Сталин подчеркнул, что язык создается на

¹ И. Сталин. Вопросы ленинизма. Изд. 11-е, Госполитиздат, 1939, стр. 496.

² Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). «Правда», М., 1948, стр. 140.

протяжении ряда эпох, что он создается не одним каким-либо классом, а всем обществом, усилиями сотен поколений.

Наиболее подвижной частью языка является словарный состав, который находится в состоянии непрерывного изменения. Но это изменение происходит закономерно, в зависимости от тех потребностей, которые возникают в обществе. Новые слова создаются тогда, когда в общественной жизни утверждаются новые явления, предметы, понятия, для которых не находится обозначения среди существующих слов. «Непрерывный рост промышленности и сельского хозяйства, торговли и транспорта, техники и науки, — указывает товарищ Сталин, — требует от языка пополнения его словаря новыми словами и выражениями, необходимыми для их работы. И язык, непосредственно отражая эти нужды, пополняет свой словарь новыми словами, совершенствует свой грамматический строй».¹

В этом процессе совершенствования и развития языка писателю, мастеру слова, бесспорно, принадлежит большая роль. В художественной литературе с наибольшей силой проявляются все богатства национального языка. История русского национального языка за последние полтора столетия в значительной степени раскрывается в истории языка художественной литературы. Известно, что В. И. Ленин, говоря о создании словаря русского языка, определил его границы именами двух великих деятелей русской литературы: «от Пушкина до Горького».²

Как показывают факты, словотворчество занимает очень небольшое место в творческой работе писателя над словом. История русского языка знает очень немногие случаи, когда слова, созданные писателем, прочно входят в национальный язык. Чаще всего писатель не изобретает новые слова и обороты речи, а как бы заново открывает их в неиссякаемой сокровищнице народного языка, придает им новый блеск и силу, весомость и гибкость.

«Народ наш в части языкового творчества очень талантливый народ», — указывал Горький.³ Он призывал писателей «отобрать то, что талантливо», «отобрать речевой материал народа». Именно в этом он видел основной смысл творческой работы писателя над художественным словом.

Великолепным образцом такой подлинно новаторской деятельности в области языка может служить творчество Пушкина.

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Изд. «Правда», М., 1950, стр. 9.

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 421.

³ М. Горький. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1937, стр. 670.

Исследования по языку и стилю Пушкина¹ показывают, что Пушкин не изобретал новых слов. Глубоко проникая в дух и законы русского языка, великий поэт творчески перерабатывал то лучшее, что проявлялось в различных стилях и разновидностях русской речи, сближая язык поэзии с языком жизни. В произведениях Пушкина с гениальной полнотой отражена жизнь русского общества на определенном и очень важном этапе его развития, именно поэтому он сумел с такой силой раскрыть богатство и гибкость русского национального языка, его способность обслуживать самые различные потребности общества.

Признавая Пушкина родоначальником новой русской литературы и современного русского литературного языка, нельзя забывать и о том, что за сто с лишним лет, прошедших со дня смерти поэта, русский язык продолжал развиваться и изменяться. Товарищ Сталин отметил, что за этот период серьезно изменился словарный состав языка, изменилось смысловое значение многих слов, улучшился грамматический строй.

Это находило свое отражение в литературе и, в частности, в поэзии. Творчески развивает традиции Пушкина в области поэтического языка Некрасов, поэт, деятельность которого была связана с новым этапом в развитии русского общества, в развитии русского революционного движения. В гневной и печальной поэзии Некрасова с новой силой проявилась покоряющая красота и мощь русской народной речи.

Советская литература в целом и один из ее крупнейших представителей — «лучший, талантливейший поэт нашей, советской эпохи» (Сталин) Владимир Маяковский — воспринимают и продолжают замечательные традиции поэтического языка Пушкина и Некрасова.

В статьях, появившихся за последнее время, отмечается связь поэтического языка Маяковского с классической традицией. Но сделано очень мало попыток показать, в чем заключается эта связь. Очень запутан вопрос о новаторстве языка Маяковского.

Настоящая работа и ставит своей целью выяснить некоторые стороны этой проблемы.

Вопрос о языке Маяковского не раз привлекал внимание исследователей.² Пожалуй, нет ни одного советского писателя,

¹ См. книги В. В. Виноградова: *Язык Пушкина*. Изд. Акад. Наук СССР, 1935; *Стиль Пушкина*. Гослитиздат, М., 1941.

² См. статьи В. Фаворина — «Заметки о языке Маяковского» («Будущая Сибирь», 1934, № 5) и «Заметки о языковом новаторстве Маяков-

о языке и стиле которого было бы написано так много. Безусловно, это объясняется, прежде всего, тем огромным влиянием, которое оказывает творчество поэта на развитие советской литературы, ярко выраженным своеобразием его поэтического стиля, подлинно виртуозным владением богатствами русской речи.

В работах о языке и стиле Маяковского имеется немало ценных наблюдений и сопоставлений. К сожалению, те ошибки, которые имели место в освещении творческого пути Маяковского, с одной стороны, и неразработанность вопроса о языке советской литературы, с другой, наложили свой отпечаток на изучение языка Маяковского и в ряде случаев обусловили совершенно неправильные выводы.

Нет необходимости останавливаться на тех работах, в которых стиль раннего Маяковского рассматривался вне связи с коренными чертами русского языка и представлялся как воплощение футуристических лозунгов (см. статью В. Тренина и Н. Харджиева «Поэтика раннего Маяковского» — «Литературный критик», 1935, № 4).

Совершенно ясно, сколь нелепо языковое новаторство поэта сводить к стремлению «сплошь погрузить поэзию в язык низин... сделать резкий, обрывистый, подчас бранный язык улицы литературным канонem, возвести его на Олимп и застраховать надолго».¹ Столь же нелепо утверждать, что «самая специфика языка Маяковского... целиком исчерпывается понятием антитезы, отталкивания от языка классиков и символистов

ского» («Известия Иркутского Гос. педагогического института», 1937, вып. III); статьи В. Гофмана — «Поэт-языкотворец» (сб. «Маяковскому», Гослитиздат, 1940) и «О языке Маяковского» («Звезда», 1936, № 5); статью Г. Агасова «Языковое новаторство Вл. Маяковского» («Литературная учеба», 1939, № 2); статьи П. М. Микитенко — «Язык поэмы Маяковского „Хорошо“» («Ученые записки Астраханского Гос. педагогического института им. Кирова», 1937, вып. 1) и «О языковом новаторстве В. В. Маяковского» («Ученые записки Харьковского Гос. университета им. Горького», 1940, № 20); книгу Г. Винокура «Маяковский — новатор языка» («Советский писатель», М., 1943); статью М. Петракеева «Язык прозы Маяковского» (альманах «Литературная Мордовия», № 1 (5), Саранск, 1947). Вопросы языка и стиля поэта освещаются в ряде работ о поэтике Маяковского: в книге В. В. Тренина «В мастерской стиха Маяковского» («Советский писатель», М., 1937); в книге Л. Тимофеева «Поэтика Маяковского» («Советский писатель», М., 1941); в статье А. Югова «Арханизмы в поэтике Маяковского» («Литературное творчество», 1940, № 1), и т. д.

¹ Л. Мышковская. По вопросам поэтики Маяковского. — «Красная новь», 1934, № 4, стр. 186.

на почве классового противоречия мелкобуржуазной интеллигенции и крупного капитала».¹

Подобные неверные утверждения опрокинуты всем развитием нашей литературоведческой науки, поэтому не требуется специально останавливаться на них, тем более, что некоторые из авторов в своих более поздних работах не повторяют или же значительно изменяют свои прежние ошибочные выводы (в частности, это следует отнести к В. Тренину, который в своей книге «В мастерской стиха Маяковского» признает, что неологизмы поэта принципиально отличаются от словесных манипуляций Хлебникова; изменил ряд своих выводов и В. Фаворин в статье «Заметки о языковом новаторстве Маяковского»).

В работах о языке Маяковского, опубликованных во второй половине 30-х годов и в 40-е годы, накоплен довольно обширный материал, характеризующий некоторые особенности языка поэта. Были сделаны даже попытки систематизации этого материала по его стилистическому значению (см. работы В. Гофмана, Г. Агасова, указанную выше книгу В. Тренина) или же по грамматическим категориям (книга Г. Винокура, статьи П. Микитенко, М. Петракеева, В. Фаворина). Некоторые авторы при этом выдвигают полемическую направленность языка Маяковского против декадентской литературы (статьи В. Фаворина, Г. Агасова, частично книга Л. Тимофеева «Поэтика Маяковского»). Другие указывают, что языковое новаторство Маяковского следует рассматривать как продолжение традиций Пушкина и Некрасова (эта глубоко верная мысль была высказана в статье В. Гофмана, но, к сожалению, не получила в ней развития; некоторые моменты, сближающие язык Пушкина и Маяковского, отметил В. Перцов в статье «Язык Маяковского и пушкинские традиции»)². Третьи, рассматривая с грамматической стороны неологизмы поэта, сопоставляют их с основными законами русского языка (см. книгу Г. Винокура «Маяковский — новатор языка», частично статью А. Югова «Архаизмы в поэтике Маяковского», и др.).

Однако основные выводы, к которым приходят исследователи, требуют решительного пересмотра в свете указаний, данных в труде товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания».

Правильно подмечали в языке Маяковского снижение так называемого «высокого поэтического стиля», борьбу за демократи-

¹ В. Фаворин. Заметки о языке Маяковского. — «Будущая Сибирь», 1934, № 5, стр. 95.

² «Литературная газета», 1951, № 45, 14 апреля.

зацию литературного языка, сближение его с разговорной, ораторской речью. Но эти черты далеко не исчерпывают своеобразия поэтического языка Маяковского. Стихи поэта до сих пор являются непревзойденным образцом высокого пафоса, пафоса борьбы за социалистическое преобразование жизни, как же можно выдвигать в его языке как главную черту «снижение» стиля? Сближение поэтического языка с разговорной речью можно проследить в творчестве многих поэтов (в частности, у Демьяна Бедного), однако само по себе это обстоятельство еще не дает права называть их новаторами, оказавшими большое влияние на поэтическую речь. Следовательно, отмеченные выше особенности языка Маяковского еще не дают объяснения сущности его новаторства. Внимание исследователей привлекали в языке поэта главным образом те его особенности, которые прежде всего бросались в глаза, некоторые отклонения от общепринятых норм литературного языка, а не те факты, которые составляют самую основу поэтического языка (а вместе с ним и стиля) зрелого Маяковского.¹ В результате в ряде случаев утверждался совершенно неправильный взгляд на сущность новаторства поэта в области языка. Наиболее отчетливо это проявилось в некоторых языковедческих работах и, в первую очередь, в книге Г. Винокура «Маяковский — новатор языка». Книга эта до сих пор рекомендуется как одна из лучших работ по данному вопросу,² поэтому необходимо остановиться на ней несколько подробнее. Книга Г. Винокура состоит из трех глав. Первая глава представляет собой как бы методологическую характеристику поставленной проблемы, выясняет задачи и принципы исследования. Автор указывает, что он не стремится представить язык поэзии Маяковского как цельную законченную систему. К исследованию привлекаются только те факты языка поэта, которые «воспринимаются как продукт творческого новаторства», причем берутся они «не в многообразии и полноте их литературно-художественных функций, а сами по себе, именно как факты русской речи» (стр. 5). Работа Г. Винокура «оставляет в стороне очевидную связь между языком Маяковского и

¹ Необходимо отметить, что это было характерно не только для тех работ, в которых рассматривался язык Маяковского, но и вообще для всей нашей науки о языке до появления работ И. В. Сталина. Академик В. В. Виноградов в статье «Гениальная программа марксистского языковедения» указывал, что «устойчивое и общенародное в языке привлекало мало внимания» («Вестник Академии Наук СССР», 1950, № 7, стр. 26).

² См. «Семинарий по Маяковскому» Е. Наумова (Л., 1950) и книгу «В. В. Маяковский. Рекомендательный указатель литературы» (Под ред. Н. В. Реформатской, М., 1950).

его стихом» (стр. 6), не дает «истории языка Маяковского» (стр. 5).

Эти вводные указания автора достаточно отчетливо обрисовывают его подход к теме. Предметом исследования является не новаторство поэтического языка Маяковского в целом, а лишь отдельные его стороны, точнее лишь языковые изобретения Маяковского, к тому же в большинстве случаев оторванные от их «литературно-художественных функций».

Самое понятие «языковое новаторство» Г. Винокур объясняет как «изобретение таких языковых средств, которые не даны непосредственно наличной традицией и вводятся как нечто совершенно новое в общий запас возможностей языкового выражения» (стр. 8). При этом он противопоставляет «языковое новаторство» Маяковского «стилистическому новаторству» Пушкина (стр. 7—9). Как в этом противопоставлении, так и в трактовке самой проблемы новаторства поэтического языка сказались порочные методологические установки, которые отстаивал Г. Винокур еще за 20 лет до появления книги «Маяковский — новатор языка». В 1923 году в статье «Футиристы — строители языка», опубликованной в № 1 журнала «Леф», Г. Винокур призывал к «лингвистической инженерии», к «преодолению» существующего языка, «косноязычия массы», он противопоставлял Маяковского Пушкину, который, якобы, шел «по линии наименьшего сопротивления», не изобретая новых фактов языка, а лишь ломая стилистические перегородки. Не случайно и в 1943 году в книге о языке Маяковского Г. Винокур на стр. 16—17 утверждает, что «Маяковский оставался всегда верен общему смыслу лозунгов, подписанных им вместе с Бурлюком, Крученых и Хлебниковым на заре истории русского футуризма, именно:

«Мы приказываем чтить права поэтов:

«1) На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (словоновшество),

«2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку».

Столь ясно выраженные исходные установки автора определили весь характер дальнейшего исследования. Во второй главе, перечисляя и объясняя новые формы слов и выражений, встречающихся в стихах Маяковского, Г. Винокур даже не пытается выяснить, в каком направлении изменялась «история употребления» этих форм, какие из них поэт впоследствии отбрасывал, какие и почему прочно сохранились в его языке. Не ставится в книге и вопрос о том, насколько и чем «вновь изобретенные» языковые средства лучше имеющихся в языке, — вопрос, без

решения которого не может быть правильно решена проблема новаторства.

Конкретные наблюдения автора и его грамматические пояснения по поводу тех или иных новообразований Маяковского, безусловно, представляют собой ценный материал для будущего исследователя языка поэта. Бесспорной заслугой Г. Винокура является то, что он на обширном материале сумел доказать, что Маяковский создавал новые слова по законам русского языка. Но как общая постановка вопроса о языковом новаторстве, так и выводы,¹ к которым приходит Г. Винокур, значительно запутывают вопрос о том, в чем заключается основной смысл и значение новаторской работы Маяковского в области поэтического языка.

Начало творческой деятельности Маяковского совпало с тем периодом, который М. Горький назвал самым позорным и самым бездарным десятилетием в истории русской интеллигенции. «... звериный страх перед грядущей пролетарской революцией»,² — вот что, в первую очередь, объединяло различные направления декадентской литературы. Под покровом теории «искусства для искусства» буржуазная литература активно боролась за укрепление пошатнувшегося эксплуататорского строя.

Гнусные нападки на революцию, беззастенчивая проповедь самых низменных инстинктов прекрасно уживались в творчестве декадентов с эстетским любованием утонченной формой стиха. Звучные «сочетания слов» превращались в фетиш, единственную цель и смысл творческих исканий художника. Буржуазно-дворянская литература и особенно поэзия начала XX века утратила высокие гражданские идеалы, которыми отличалась классическая русская литература, утратила вместе с тем и мощь, яркость и выразительность художественного слова. Произведения поэтов-декадентов могут служить хорошей иллюстрацией того положения, которое выдвинул И. В. Сталин в своем труде по вопросам языкознания. Отмечая, что язык одинаково обслуживает все классы общества, И. В. Сталин показал и другую сторону во-

¹ В конце книги они так сформулированы: «Язык поэзии Маяковского и есть язык городской массы, претворившей художественную потенцию фамиллярно-бытовой речи в собственно поэтическую ценность и в средство громкой публичной беседы с современниками о чувствах, мыслях и нуждах советского гражданина, строящегося и отстаивающего от врагов свой национально-государственный быт» (стр. 134).

² А. А. Жданов. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». Госполитиздат, М., 1946, стр. 12.

проса: «Но люди, отдельные социальные группы, классы далеко не безразличны к языку. Они стараются использовать язык в своих интересах, навязать ему свой особый лексикон, свои особые термины, свои особые выражения. Особенно отличаются в этом отношении верхушечные слои имущих классов, оторвавшиеся от народа и ненавидящие его: дворянская аристократия, верхние слои буржуазии».¹

Декаденты использовали язык для пропаганды тех идей, которые были чужды и враждебны интересам народа. Жаргон буржуазно-дворянских салонов хорошо помогал отвлекать читателя от все растущих противоречий общественной жизни, создавать «сладостную легенду» из «бедной и грубой» действительности. Но он не мог отражать существенные стороны народной жизни. И не случайно юноша Маяковский, познакомившийся в тюрьме с декадентской литературой и заинтересовавшийся ее «формальной новизной», после первых опытов «писать так же хорошо, но про другое» понял, что это искусство ему чуждо, что писать «так же про другое нельзя» (XII, 18).²

Маяковский стремился выразить в поэзии совершенно иные переживания и настроения, чем те, о которых писали поэты-символисты. Он был уверен, что у него «правильное отношение к миру» (XII, 19), и эта уверенность подкреплялась пусть недолгим, но активным участием в революционном движении, в подпольной работе большевистской партии. Он хотел «делать социалистическое искусство» (XII, 19), однако не сразу сумел разобраться в сложной литературной обстановке предоктябрьского десятилетия.

Декадентская литература в те годы занимала большое место в литературном процессе, но не она являлась ведущим направлением литературного развития.

Начало XX века было отмечено быстрым ростом революционных сил русского народа. В тот период, когда Маяковский только начинал искать свой путь в искусстве, Горький уже создал роман «Мать», положивший начало литературе социалистического реализма. В «Правде», руководимой товарищем Сталиным, работали молодые поэты, выходцы из трудового народа, писавшие о его жизни, борьбе и надеждах. Стихи Демьяна Бедного, широко использовавшего меткую и образную народную речь, служили делу революционного воспитания масс.

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языковедения, стр. 10.

² В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т.т. I—XII, 1939—1949. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте только с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра).

Маяковский по своим стремлениям, по всему своему жизненному опыту должен был войти в лагерь пролетарской литературы, и он, действительно, пришел к нему. Однако в начале своего литературного пути поэт оказался в совершенно иной среде — в среде футуристов.

Формалистическая сущность футуризма, его кровное родство с декадентской литературой, пожалуй, с особенной яркостью проявились в отношении к слову. Провозглашенный футуристами лозунг «слово — самоцель» есть только крайняя форма выражения цитированного выше декадентского призыва «искать сочетания слов». Правда, «дыр, бул, щыл» Крученых, заумные «поэмы» Хлебникова, в которых каждый стих можно было читать слева направо и справа налево, или же его якобы научные опыты по изобретению новых слов значительно отличались от стихов символистов. Но это были различия в пределах одного направления. И те и другие на первый план выдвигали звуковую сторону слова. Они не рассматривали язык как создание и отражение жизни народа, они подходили к языку с индивидуалистических позиций, с позиций субъективного идеализма.¹

Маяковский, только начинавший накапливать опыт в искусстве, испытывал сильное влияние футуристических догм.

Молодого поэта глубоко интересовали коренные вопросы искусства. Он пытался подойти к решению этих вопросов, опираясь на некоторые теоретические положения, усвоенные им в результате знакомства с марксистской литературой в юношеские годы. Так, например, он говорил о том, что искусство зависит от жизни и, в свою очередь, может влиять на нее; он пытался выяснить, при каких условиях труд художника «из индивидуально необходимого становится общественно полезным» (I, 312). Однако верные мысли у него нередко получали неправильное истолкование и, как правило, перемешивались с сугубо неправильными, чисто формалистическими выводами. Рассмотрим это на одном из примеров.

В статье «Два Чехова» (1913), выступая против официальной буржуазно-дворянской науки, против тех, кто стремился великих писателей, «королей слова» превратить в «чиновников просвещения» (I, 336), Маяковский так пытается определить своеобразие деятельности писателя:

«В чем же истинная ценность каждого писателя?

¹ Единство философской основы символизма и футуризма как проявлений декадентского искусства освещено в статье А. И. Метченко «Ранний Маяковский» (сб.: Владимир Маяковский. Изд. Акад. Наук СССР, М., 1940).

«Как гражданина отличить от художника?»

«Как увидеть настоящее лицо певца за портфелем присяжного поверенного?»

«Возьмите какой-нибудь факт, такой же, как сумерки, защита униженных и т. д., ну, напр., дворник бьет проститутку.

«Попросите этот факт художника зарисовать, писателя — описать, скульптора вылепить. Идея всех этих произведений будет, очевидно, одна: дворник — мерзавец. Скорее всего эту идею зафиксирует какой-нибудь общественный деятель. Чем же будут отличаться от него мысли людей искусства?»

«Единственно, конечно, образом выражения.

«Художник: линия, цвет, плоскость.

«Скульптор: форма.

«Писатель: слово.

«Теперь дайте этот факт двум различным писателям.

«Разница, очевидно, будет только в одном: в методе выражения.

«Таким образом, задача писателя — найти формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение» (I, 337—338).

В этом, как и в ряде других высказываний поэта в 1913 году, заметно, с одной стороны, стремление подчеркнуть огромное значение художественной формы для решения вопроса о силе влияния произведения искусства, с другой стороны, чувствуется протест против попыток навязать искусству несвойственные ему, как считал тогда Маяковский, функции, — скрыть «лицо певца за портфелем присяжного поверенного».

Этот протест, бесспорно, имел свои основания. Полемические нападки поэта были направлены против официального истолкования классиков реалистической литературы, против попыток превратить их творчество в одно из средств укрепления буржуазно-дворянского строя. Но отсутствие в то время основательной теоретической подготовки и опыта в искусстве приводило молодого поэта к глубоко ошибочным выводам.

Борясь против буржуазных идей в искусстве, он нередко отбрасывал вообще вопрос об идейном содержании как вопрос, находящийся за пределами искусства. Отсюда заявления, что «писатель только выгибает искусную вазу, а влить в нее вино или помой — безразлично» (I, 342), что «слова — цель писателя» (I, 339), «не идея рождает слово, а слово рождает идею» (I, 342).

Как видно из этих рассуждений, попытка выявить отличительные особенности литературы, привела к формалистическим выводам. Неудивительно, что за этими словами следуют типич-

ные формалистические утверждения: «Содержание безразлично»; «... для писателя нет цели вне определенных законов слова» (I, 338). Такие утверждения вполне отвечали практике футуризма, тем положениям, которые были сформулированы в манифесте футуристов, призывавшем ненавидеть существующий язык и произвольно коверкать его по собственному усмотрению.

Однако подобные высказывания нельзя считать отражением ведущих тенденций раннего творчества Маяковского. Взгляды молодого поэта на вопросы языка и литературы были еще очень неустойчивы.

Так, в той же статье «Два Чехова», поэт утверждает, что работа художника над словом должна быть обусловлена требованиями жизни, тем материалом, который он берет из действительности; таким образом, в сущности опровергается тезис «содержание безразлично». Заслугой Чехова Маяковский считает то, что «писатель внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению торгующей России» (I, 34).

В других статьях мысль о том, что словесная работа писателя должна быть обусловлена требованиями жизни, находит еще более яркое выражение (статьи «Война и язык», «Без белых флагов»).

Эти противоречивые теоретические установки отражались в творческой практике раннего Маяковского. Прежде всего необходимо подчеркнуть, что в его произведениях 1912—1914 годов очень немного неологизмов, отклонений от грамматических норм. Поэт почти не использовал декларируемое футуристами право «на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами». Искания его велись в другом направлении. Маяковский стремился вернуть поэтическому слову его живое, конкретное, вещественное значение. Известно, что символисты широко использовали в своих произведениях туманные, неясные выражения, допускавшие самые различные (и притом весьма произвольные) толкования. Это вполне отвечало задачам декадентской поэзии, уводившей от «житейских бурь» в мир неясных предчувствий и символов. Иллюстрацией может служить известное стихотворение В. Брюсова «Творчество»:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмаливой стене.
Фиолетовые руки
На эмаливой стене

Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.¹

Маяковского глубоко возмущало это «нанизывание красивеньких, но праздных звуков» (I, 370). Туманной выпренности, эстетской изысканности языка поэтов-символистов он стремился противопоставить грубую «вещность», подчеркнутую обыденность своего поэтического словаря. Излюбленный его прием — столкновение самых различных по своей лексической окраске слов. Он часто вырывает слово из привычного «поэтического» контекста и включает его в совсем другое лексическое окружение.

Неожиданное сближение самых противоположных, казалось бы, явлений, различных стилей речи создавало своеобразные, приковывавшие внимание образы: «Лебеди шей колокольных гнутя в силках проводов», «ноктюрн... на флейте водосточных труб», «косые скулы океана», «промокшие пальцы полночи», «капли ливня на лысине купола», — в этих и им подобных оборотах слова привычного поэтического лексикона (лебеди, ноктюрн, флейта, полночь, купол) в сочетании со словами обыденной, иногда немного грубоватой разговорной речи («капли... на лысине...», «водосточные трубы» и т. п.) приобретали совсем новое, необычное значение, заставляли по-иному ощутить привычный городской пейзаж.

Как неоднократно отмечалось в литературе о Маяковском, поэт широко использовал прием «снижения» традиционного поэтического стиля декадентской поэзии. Это было для него одним из средств борьбы против декаданса, против «изношенного языка» декадентской поэзии. Действительно, стоит посмотреть, какой смысл приобретает в ранних стихах поэта столь привычное для поэтического языка слово «небо», чтобы со всей наглядностью выявить характерное для Маяковского той поры нарочитое смешение стилей, вторжение разговорной, зачастую подчеркнута грубой речи в язык поэтического произведения.

«Влюбляйтесь под небом харчевен в фаянсовых чайников маки» (I, 35);²

«А в неба свисшиеся губы воткнули каменные соски» (I, 37);

«Арканом в небе поймали бога». «Восток заметил их в переулке, гримасу неба отбросил выше и, выдрав солнце из черной сумки, ударил с злобой по ребрам крыши» (I, 38);

«Слов исступленных вонзаю кинжал в неба распухшего мякоть» (I, 44);

¹ В. Брюсов, Избранные стихотворения, Гослитиздат, М., 1946, стр. 10.

² Курсив в цитатах из стихов Маяковского принадлежит мне. — В. Т.

«Это душа моя ключьями порванной тучи в выжженном небе на ржавом кресте колокольни!» (I, 45).

Подобных сопоставлений можно сделать очень и очень много. Однако совершенно неправильно было бы видеть в этом «снижении» главную, ведущую тенденцию языка Маяковского, как это делают некоторые исследователи.¹ Это тем более необходимо подчеркнуть, что нередко молодой поэт, борясь с упадочной декадентской поэзией, в то же время частично попадал под ее влияние, что особенно заметно сказывалось в языке.

Рассмотрим с этой целью стихотворение «А все-таки» (1913). Стихотворение это интересно как одна из ранних поэтических деклараций Маяковского. Весьма характерно, какими средствами языка поэт выражает резко отрицательное отношение к окружающему миру.

«Выжженный квартал», «горящие здания», «улица провалилась, как нос сифилитика» — та всем, что видит вокруг себя поэт, лежит страшная печать разрушения и одичания. Этот мир вызывает в нем только ненависть и отвращение. С ненавистью и презрением говорит он о религиозной морали, этом утешении рабов («как трактир, мне страшен ваш страшный суд!»); издевка звучит в стихах о боге («побежит по небу с моими стихами подмышкой и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым»).

Образ самого поэта раскрывается в этом стихотворении как воплощение мучительного страдания за поруганного человека (у него «изо рта шевелит ногами непрожеванный крик», в его стихах «не слова — судороги, слипшиеся комом»). Он подчеркивает свое сочувствие жертвам этого страшного мира, больше того, он объявляет себя певцом отверженных и униженных:

Но меня не осудят, но меня не облают,
как пророку, цветами устелят мне след.
Все эти, провалившиеся носами, знают:
я — ваш поэт.

(I, 57).

Последняя строка в одном из первых вариантов (в тексте неизданного сборника «Для первого знакомства») читалась несколько иначе: «я — их поэт». Насколько это отвечало первоначальному замыслу поэта, достаточно убедительно показывает последующая строфа.

¹ Особенно настойчиво выдвигал эту точку зрения В. Фаворин в своих статьях «Заметки о языке Маяковского» и «Заметки о языковом новаторстве Маяковского».

Включая это стихотворение в сборник «Простое как мычание» (1916), Маяковский изменил последний стих 3-й строфы, придав ему новый смысл:

Я — ваш поэт.

Это изменение некоторые исследователи рассматривают как пример анаколуфа (т. е. грамматической непоследовательности в управлении или согласовании), так как контекст подсказывает вместо слова «ваш» слово «их», и связывают с призывами «разрушать синтаксис». На самом деле здесь не просто нарушение грамматической последовательности, а сознательное изменение смысла. В годы знакомства с Горьким, в канун Октябрьской революции поэт не мог оставить без изменения своего юношеского эксцентрического выпада. В то время он уже твердо определил основное направление своего творчества. «Я — ваш поэт», — говорит он, обращаясь к своим читателям, подчеркивая тем самым, что в его ранних стихах нельзя видеть выражение настроений только лишь городского «дна», что их значение было гораздо шире.

Стихотворение «А все-таки» во многом типично для раннего этапа творчества Маяковского. В нем уже определенно проявляется отрицательное отношение поэта к окружающему миру и горячая любовь к человеку, изуродованному и униженному всем капиталистическим строем. Вместе с тем в этом стихотворении довольно ясно выражены и слабые черты ранней поэзии Маяковского, влияние декадентского искусства, наложившего свой отпечаток, в частности, и на язык этого произведения. Вызывающе грубые слова и выражения поэт употребляет прежде всего с целью «эпатировать вкус буржуа», огорошить своего буржуазного читателя или слушателя (возможно, с этим было связано и стремление отгородиться от этого читателя, противопоставить себя ему, отсюда слова «я — их поэт», т. е. поэт жертв буржуазного мира, а не его хозяев). Не случайно поэтому в словаре ранних произведений Маяковского можно найти немало общего со словарем некоторых группок декадентской поэзии¹ (см. стихотворения «Театры», «За женщиной», «Любовь», «Корта фата» и др.).

Объяснение следует искать в неокрепшем еще мировоззрении поэта, в недостаточной ясности и отчетливости его творческих

¹ Примеры довольно широко представлены в статьях В. Тренина и Н. Харджиева «Маяковский и сатирико-поэзия» («Литературный критик», 1934, № 4) и «Поэтика раннего Маяковского» («Литературный критик», 1935, № 4), в которых, однако, неправильно трактуется раннее творчество поэта.

стремлений. Без четких представлений о читателе, о задачах своей творческой работы Маяковскому нелегко было преодолеть сложившийся поэтический стиль. Влияние декаданса (в других его проявлениях) можно обнаружить и в произведениях ранних пролетарских поэтов, выступавших, как правило, в революционных изданиях со стихотворениями, посвященными конкретным вопросам жизни и борьбы рабочего класса. По замыслу, по идее эти произведения прямо противоположны декадентской литературе, а в языке их легко заметить влияние традиционного поэтического словаря символистской поэзии. Так, например, рисуется завод в одном стихотворении Дм. Семеновского:

Визги, яростные лязги
Огненных полос...
Черны тени, ряны краски.
Пламя жалящее в пляске
Над горном взвилось.
Недвижимы наковальни,
Словно алтари.
Мы залиты светом дальней,
Все безмолвней, все печальней
Меркнувшей зари.¹

Замысел и воплощение здесь далеко не соответствует друг другу. Поэт не смог преодолеть сложившейся поэтической формы, попытался втиснуть в нее совершенно иное содержание и тем самым исказил свой материал («наковальни — алтари»), свой замысел. У раннего Маяковского (1912—1913 годы) традиционный словарь поэзии декаданса нередко пародировался, намеренно огрублялся, но поэт мало еще выходил за его пределы. В этом отразились случайные, преходящие черты поэзии Маяковского. Уже в трагедии «Владимир Маяковский», в которой, как правильно отмечали исследователи,² в зародыше проявились основные идейные и стилевые черты дореволюционного творчества поэта, начинают более определенно проступать и некоторые характерные особенности его языка. Это прежде всего относится к установке на широкое использование разговорной речи, которое так характерно для Маяковского. Вот один из многочисленных примеров. В монологе основного действующего лица трагедии — поэта В. Маяковского, где рассказывается о поисках «невиданной души», мы находим такие подчеркнуто обыденные фразы:

¹ Сб.: Пролетарские поэты, т. II. «Советский писатель», Л., 1936, стр. 67.

² В. Перцов в своей монографии «В. В. Маяковский» (М., 1950). Л. Тимофеев в книге «Поэтика Маяковского» (М., 1941).

Впрочем,
раз нашел ее —
душу.
Вышла
в голубом капоте,
говорит:
«Садитесь!»
Я давно вас ждала
Не хотите ли стаканчик чаю?»

(I, 159).

И сразу же вслед за этими будничными словами идут стихи, в которых поэт рассказывает о своей любви к людям, стихи, в которых собственно и выражен гуманистический пафос его творчества.

Я — поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих.

(I, 159).

В трагедии намечается расширение социального диапазона словаря Маяковского, что обусловлено было, в первую очередь, идейной направленностью этого произведения. Можно отметить также растущую смысловую емкость стиха, зародыш той афористичности стиля, которая так типична для Маяковского.

В земле городов нарекались господами
и лезут стереть нас бездушные печи.

(I, 155).

В этих стихах выражен основной смысл всей первой части трагедии, то ощущение придавленности человека в мире «жирных», которое находило отражение в образах изуродованных героев трагедии — «Человека с растянутым лицом», «Человека без уха», «Человека без глаза и ноги» и др.

Быстрый идейный и творческий рост Маяковского в годы империалистической войны, в период его сближения с Горьким не мог не сказаться в работе поэта над словом. Основное направление этой работы поэт выразил в статье «О разных Маяковских» (1915), в которой он пытался раскрыть смысл «обезжаленной цензурой» поэмы «Облако в штанах»:

«Подумайте, если не устает непонимаемый и непринятый вытачивать и вытачивать строчки, — то не потому ли только, что знает: ножами будут они в ваших руках, когда крикнут:

«Идите, голоденькие, потпенькие, покоренькие,
«закисшие в блохастом грязеньке.

«Идите!
«Понедельники и вторники
«Окрасим кровью в праздники».

(I, 392).

Контекст убедительно раскрывает стремление поэта связать свое творчество с борьбой за революцию. Вслед за приведенной цитатой из «Облака в штанах» Маяковский цитирует стихи, предшествующие известным строкам о грядущей революции.

В статье очень резко подчеркнута горьковская мысль о том, что литература должна укреплять веру человека в свои силы. «Чтоб непреложнее были слова, возвеличивающие человека» (I, 391), — так определяет Маяковский свою поэтическую задачу.

К вопросу о том, насколько полно разрешена эта задача в раннем творчестве Маяковского, мы еще вернемся впоследствии. Но совершенно ясно, что поэт верно определил в статье то направление, в котором должна разворачиваться борьба за революционную поэзию, что его идейные позиции выражены здесь значительно более четко, чем в начальный период творчества.

Стихи и поэмы Маяковского, написанные в 1915—1917 годах, представляют собой выдающееся явление русской поэзии как по глубине своего идейного замысла, так и по своеобразию и яркости поэтического языка. В них живо ощущается сила растущего протеста масс против невыносимых условий существования, в них чувствуется биение сердца человека, горячо любящего свой народ. Поэтому так тесно переплетается в них лирическая тема и большие социальные проблемы, поэтому в языке их естественно объединяются любовная мольба и гневная ораторская интонация, ироническая издевка и пламенный призыв, торжественная, иногда даже архаическая лексика и разговорная, нередко намеренно грубая, «сниженная» речь. Широкое использование стилевых разновидностей русского языка в стихах Маяковского приобретает уже определенно выраженный социальный смысл, отражая стремление поэта охватить различные стороны жизни человека и, в первую очередь, область общественной жизни, которой почти не касалась декадентская поэзия.

Юношеское участие в революционной борьбе, как показывает В. Перцов в своей монографии о раннем Маяковском, во многом определило основное направление творческого развития поэта в дооктябрьский период. Опыт «товарища Константина»¹ отразился не только в идейном содержании предреволюционных поэм и сатирических гимнов Маяковского, но и в некоторых осо-

¹ «Товарищ Константин» — подпольная кличка Маяковского.

бенностях его поэтического языка. Еще в ранних выступлениях поэта, посвященных вопросам искусства, обращают на себя внимание отдельные обороты речи, свойственные скорее ученому трактату по политической экономии, чем критической статье по искусству: «разделение труда»; «при каких условиях... труд из индивидуально необходимого становится общественно полезным» (I, 312); «применение в области искусства, вместо малопроизводительного ручного труда, машины» (I, 315); «удовлетворить материальные потребности мира в какие-нибудь 6—7 часов ежедневного труда» (I, 312); «из двух способов... производства выбирать тот, на который затрачивается меньше общественной энергии» (I, 323) и т. п.

Бесспорно, что научная политическая фразеология ни в коей мере не была характерна для молодого поэта, но тем не менее эти обороты не случайно появились в статьях Маяковского. Они свидетельствовали об известной начитанности в политической литературе, о попытках (еще, конечно, неудачных) применить в вопросах искусства те принципы анализа общественных явлений, с которыми «товарищ Константин» знакомился по произведениям марксистов.

В стихах Маяковского также можно найти некоторые моменты, показывающие знакомство поэта с революционной литературой. «Желудок в панаме» — этот образ из стихотворения «Гимн обеду» — очень напоминает образ буржуа из памфлета Лафарга «Проданный аппетит». В этом блестящем памфлете глубоко раскрывается паразитический характер капитализма.

Богач, купивший аппетит безработного, заявляет о себе: «Я живу через желудок и для желудка».¹ Класс капиталистов, поучает он голодного юношу, «отказался от всякого интеллектуального и физического труда, чтобы посвятить себя исключительно служению желудку и создать расу обладателей могущественных желудков».² Образ такого «желудка в панаме» высмеял Маяковский в своем «Гимне обеду», продолжая традиции революционной, обличительной сатиры.

В годы первой империалистической войны социальная, политическая целеустремленность начинает все более заметно сказываться в языке поэта.

Обратимся к одному из самых значительных дореволюционных произведений поэта — к поэме «Облако в штанах». «Четыре крика четырех частей поэмы», как впоследствии писал Маяковский, — это протест против общественного строя, против рели-

¹ Поль Лафарг. Проданный аппетит. СПб., 1905, стр. 4.

² Там же, стр. 5.

гии, искусства и морали капиталистического мира. Глубоко личная лирическая тема — трагедия неразделенной любви — в поэме получает широкое общественное звучание. Возмущение против любви, изуродованной законами собственнического мира, перерастает в возмущение против всего уклада общественной жизни. Поэтому такое большое место в поэме занимает гневная обличительная речь, ораторская, призывная или торжественная интонация:

Выньте, гуляющие, руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук —
пришел чтоб и бился лбом бы!

(I, 197).

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

(I, 192—193).

Как вы смеете называться поэтом
и, серенький, чирикать как перепел!
Сегодня
надо
кастетом
крючиться миру в черепе!

(I, 195).

В статьях, написанных в период первой империалистической войны, Маяковский требовал, чтобы искусство глубоко отражало «всечеловеческую трагедию», которую переживает народ. «Можно не писать о войне, но надо писать войною!» (I, 353) — в этот призыв поэт вкладывал глубокий смысл: искусство должно проникнуться теми настроениями, которыми живут народные массы. В поэме «Облако в штанах», написанной в первый год войны, можно проследить творческое претворение этого призыва. Поэма написана не о войне, но в ней отражены те настроения, которые были характерны для народа в период войны. Это сказывается и в образной системе и в словаре поэмы. Душевные переживания и даже редкие в поэме картины природы передаются при помощи сопоставления с такими явлениями общественной жизни, которые были связаны с военными событиями или же с теми настроениями протеста и возмущения, которые назревали в народных массах. Возьмем отрывок из 3-й главы поэмы.

Вдруг
и тучи,
и облачное прочее

подняло на небе невероятную качку,
 как будто расходятся белые рабочие,
 небу объявив озлобленную стачку.
 Гром из-за тучи, зверея, вылез,
 громадные ноздри задорно высморкал,
 и небые лицо секунду кривилось
 суровой гримасой железного Бисмарка.
 И кто-то,
 запутавшись в облачных путях,
 вытянул руки к кафе —
 и будто по-женски,
 и нежный как будто,
 и будто бы пушки лафет.
 Вы думаете —
 это солнце нежененько
 треплет по щечке кафе?
 Это опять расстрелять мятежников
 грядет генерал Галифе!

(I, 196—197).

Мирная и столь привычная поэтическая картинка — тучи, бегущие по небу, — у Маяковского служит средством переключить внимание читателя на события общественной жизни, классовой борьбы («будто расходятся белые рабочие, небу объявив озлобленную стачку»); нахмуренное небо поэт сравнивает с «суровой гримасой железного Бисмарка»; прорвавшийся сквозь тучи солнечный луч напоминает «пушки лафет», а это, в свою очередь, вызывает ассоциации с тем историческим событием, о котором не мог забывать поэт, раздумывавший о судьбах грядущей революции (генерал Галифе, как известно, расстреливал парижских коммунаров). Несколько позже эти ассоциации закрепляются в образе: закат «красный, как марсельеза» (I, 198).

Маяковский резко критиковал шовинистические стихи декадентов, которые, как говорил поэт, думают, что «достаточно в заученные размеры внести слова „пулемет“, „пушка“ и вы войдете в историю как бард сегодняшнего дня» (I, 349). «Писать войною» для Маяковского значило раскрывать те переживания и настроения, которые были вызваны войною, следовательно речь шла не о поверхностном описании событий, а о глубоком внутреннем отражении народных стремлений. В цитированном отрывке из поэмы «Облако в штанах» поэт самый обычный материал использовал для раскрытия революционной темы. Приведенные стихи отражают размышления автора о грядущей революции, тревогу за ее исход; явления природы (тучи, гром, солнечный луч) служат лишь отправной точкой для создания новых, социально насыщенных образов.

Насколько глубоко социальная проблематика пронизывает всю ткань поэмы, можно судить по тому, что даже наиболее лич-

ные интимные переживания раскрываются при помощи образов, рожденных современной общественной обстановкой, событиями империалистической войны. Отчаяние влюбленного, услышавшего отказ от любимой, его «пожар сердца» сопоставляется с реальным фактом — гибелью парохода «Лузитания», потопленного германской подводной лодкой («Так страх схватиться за небо высыл горящие руки „Лузитании“»). В любовной молитве снова слышатся отзвуки «всечеловеческой трагедии»:

Мария!

Тело твое
я буду беречь и любить,
как солдат,
обрубленный войною,
ненужный,
пиячей,
бережет свою единственную ногу.

(I, 203).

Установка поэта на широкое социальное осмысление темы отразилась и в языке поэмы. Дело не только в том, что в поэтическом произведении, рассказывающем о неразделенной любви, появляются слова, характерные для политической публичной речи, имеющие нередко ярко выраженный классовый смысл (революция, стачка, мятеж, мятежники, марсельеза, Бастилия, генерал Галифе и т. д.). Главное заключается в том, что определенные явления общественной жизни, а вместе с тем и определенная лексика (поскольку все явления и понятия обозначаются словами) начинают занимать в поэзии Маяковского ведущее место. Речь идет не о количественном преобладании слов того или иного стиля речи, а об их смысловом значении в контексте. В поэме, посвященной революционной теме (так определил сам Маяковский тему поэмы «Облако в штанах» в автобиографии), слово «революция» упоминается только один раз (да и то стихи, включающие это слово, смогли появиться в печати только после Октября). Но с этим словом связаны все основные мысли поэмы. Стихи о грядущей революции стоят в конце второй части поэмы:

В терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

(I, 193).

Но к слову «революция» подводит все содержание этой части. Критика буржуазного искусства, слова об «улице безъязыкой»,

которой «нечем кричать и разговаривать», признание творческой силы народных масс («мы сами творцы в горящем гимне — шуме фабрики и лаборатории»), прославление человека труда (именно у тех, кто «от копоты в оспе», поэт видит «душ золотые россыпи») и даже трагические, жертвеннические мотивы в изображении лирического героя («я — где боль, везде; на каждой капле слезовой течи распял себя на кресте», «душу вытащу, растопчу, чтоб большая! — и окровавленную дам, как знамя») — все это для поэта связано с ожиданием революции, подводит читателя к этому слову, которое отражает главную мысль поэмы.

В третьей части поэмы тема революции, ее судеб находит дальнейшее развитие, но автор достигает этого при помощи введения ряда слов, значение которых связано с представлением о революции (как оно складывалось в ту пору у самого поэта, ибо, как показывают примеры, в этом представлении было еще много анархического, скорее напоминающего стихийный бунт): «расходятся белые рабочие, небу объявив озлобленную стачку», «опять расстрелять мятежников грядет генерал Галифе», «берите камень, нож или бомбу», «понедельники и вторники окрасим кровью в праздники», «чтоб флаги трепались в горячке пальбы... выше вздымайте, фонарные столбы, окровавленные туши лабазников», «на небе красный, как марсельеза, вздрагивая, околевал закат». Таким образом, политическая тема, тема революции оказывается главной темой, объединяющей все другие. Следовательно и слова, так или иначе связанные с этой темой, выступают на первый план в том широком смещении различных стилевых явлений, которое встречаем в дореволюционной поэзии Маяковского. И в этом заключается главная, отличительная черта языка поэта, его большой шаг вперед в борьбе за новый поэтический стиль.

Высказывалось (и неоднократно) мнение, что наиболее характерной чертой языка Маяковского являлось словотворчество (или речетворчество), что именно вновь созданные, изобретенные слова и выражения придавали неповторимое своеобразие стихам поэта.

В предреволюционных произведениях Маяковского действительно довольно часто встречаются неологизмы. «Выжиревший», «изъиздеваюсь», «огромив», «залежанные», «декабрый», «любеночек», «свылись», «громадили», «тинится», «наслезненные», «поцелуишко», «стоглазое», «выстони» — эти слова взяты только из пролога и первой части поэмы «Облако в штанах». Поэт в своих выступлениях говорил о том, что «слова надо менять, ломать, изобретать ежедневно новые определения, новые сравнения» (I, 375).

В какой-то мере мысль о необходимости вводить в стихи новые слова была связана с футуризмом (напомним, что в манифесте футуристов было объявлено «право поэта» увеличивать словарь не только производными, но и произвольными словами и это «право» широко осуществлялось в заумных виршах Крученых, Хлебникова и Бурлюка). Выдумывали свои слова и некоторые другие поэты из реакционного декадентского лагеря (так, например, И. Северянин вводил в свои «поэзы» манерные словечки типа: «грезэрка», «сюрпризерка», «фиолы» и т. п.; в стихах Бальмонта можно встретить «бездонности», «пьяность», «печальность» и т. д.).

Нет необходимости доказывать, что словотворчество Маяковского имело совсем иную основу.

Создавая новые слова, поэт опирался на опыт народной речи, на законы русского языка, в то время, как декаденты ориентировались на иностранные словари, придумывали свой, условный жаргон.

«Сделать язык русским», — призывал Маяковский в статье «Война и язык». В этом он видел «требование жизни». «Конечно, это не имеет ничего общего с желанием называть калоши мокроступами, — предостерегал Маяковский, — потому что делается не произвольно, а сообразно общим законам рождения слов» (I, 376). Новые слова, которые поэт вводил в свои стихи, созданы по этому принципу, сообразно законам русского языка и в преобладающем большинстве случаев из его основ. Именно поэтому они так естественно входят в тот сложный комплекс стилевых разновидностей русского языка, который раскрывается в стихах Маяковского.

Однако утверждение, что для Маяковского словотворчество играло главную роль в обновлении поэтического языка, необоснованно.

Введение новых слов было одним из средств и притом не главным, не ведущим, создания нового поэтического стиля. Характерно, что Маяковский очень редко вводил совершенно новые слова. Обычно он лишь видоизменял значение слов при помощи суффиксов и приставок («вылюбил», «небье лицо», «обрыдал», «миллион миллионов маленьких грязных любят», «неисцвешую» и т. п.). В целом ряде случаев, то, что воспринималось как «новаторство» в языке Маяковского, находило параллели в истории русского языка или в народном творчестве (см. статью А. Югова «Архаизмы в поэтике Маяковского» и книгу Г. Винокура «Маяковский — новатор языка»). Поэтому многие необычные слова, встречающиеся в стихах поэта, легко воспринимаются читателем и помогают создать яркий художественный

образ. Но можно найти немало и таких случаев, когда словообразование приводило к усложнению поэтической речи. Возьмем пример из первой части поэмы «Облако в штанах»: «Лавь» — вместо «обрушивай лавой». Подобных новообразований у Маяковского немало — «весеньтесь» (I, 221), «обезночел» (I, 301), «иззахолустничається» (I, 126), «овихрены» (I, 144), «овазился» (I, 145) и т. п. Их очень поддерживали футуристы, видя в этом осуществление принципа сжатой, экономной речи.¹ Однако в современном русском языке этот тип словообразования мало продуктивен. С этой точки зрения едва ли можно считать оправданным широкое распространение подобных слов в стихах Маяковского. Тем более, что в большинстве случаев они затрудняли понимание смысла образа, к нему нужно было пробираться сквозь сложный комплекс ассоциаций.

«В норах мистики вели ему мышиться» (I, 141). Слово «мышиться», очевидно, связано с идиомой «мышинная возня», т. е. что-то мелочное, не заслуживающее внимания. Оно подкреплено словом «норах» и создано по аналогии со словом «возиться». И все-таки несмотря на прочное положение в строке, это слово не сразу воспринимается читателем, оно как бы заставляет «спотыкаться» при чтении. Неологизмы Маяковского далеко не всегда помогали достижению той главной цели, к которой он стремился.

«Мне дорог пример из Хлебникова не как достижение, а как дорога» (I, 375), — писал поэт в статье «Война и язык», рассматривая одно из придуманных Хлебниковым слов. Можно сказать, что и для самого Маяковского словообразование было только «дорогой» к новому поэтическому стилю. Больше того, это была не прямая дорога, а извилистая тропинка, которая нередко уходила в сторону от цели.

Были в языке дореволюционного Маяковского и другие черты, мешавшие широкому воздействию его поэзии на массы. Формалистические эксперименты над словом проявлялись не только в стихотворениях «Утро» и «Из улицы в улицу». Увлечение звуковой игрой чувствуется и в других ранних произведе-

¹ Встречается эта мысль и в лингвистических работах конца XIX — начала XX века. Весьма возможно, что ее следует поставить в связь с появлением философских теорий «экономии мышления», блестящее разоблачение которых дал В. И. Ленин в книге «Материализм и эмпириокритицизм». Во всяком случае в ранних работах советских лингвистов подобные факты рассматривались в свете учения о пытсении имени глаголом и сопоставлялись с выводами физики и химии, якобы свидетельствующими о том, что материя отступает на второй план, уступая место энергии и силе (см.: А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 3-е, М., 1928, стр. 400).

ниях. Так, стихотворение «Кое-что про Петербург» начинается словами с подчеркнутой аллитерацией:

Слезают слезы с крыши в трубы
к руке реки чертя полоски;

(I, 37).

Формалистическая игра звуковыми сочетаниями проявляется и в стихотворении «Мы» («Лезем земле под ресницами вылезших палым», «Дорога — рог ада — пьяни грузовозов храпы») и в других произведениях. В этом сказывалось вредное влияние футуризма на творческую работу Маяковского.

Борясь против манерного языка декадентской поэзии, Маяковский широко вводил в свои стихотворения простые, даже грубые слова обыденной, разговорной речи. В целом это было прогрессивным явлением (вспомним, что почти столетием раньше Пушкин писал, что русскому языку неприлична жеманность, в народном языке он видел энергию и силу). Однако в стихах молодого поэта заметна не только грубоватая простота разговорной речи. «Эпатирование вкуса буржуа» накладывало отпечаток и на язык его произведений. Оно сказывалось не только в самых ранних стихах (например адресованные буржуазной публике слова «Толпа озверев, будет тереться, ошестинит ножки стоглавая вошь» — I, 52), но и в произведениях, написанных в канун революции. Вспомним стихотворение «Братья писатели». Разоблачая оторванную от жизни упадочную литературу буржуазного мира, поэт писал:

Если
такие, как вы,
творцы —
мне наплевать на всякое искусство.
Лучше лавочку открою.
Пойду на биржу.
Тугими бумажниками растопырю бока.
Пьяной песней
душу выржу
в кабинете кабака.

(I, 136).

Даже там, где поэт восторженно писал о грядущей революции, называя себя ее «предтечей», прорывается нередко этот вызывающий, грубый тон. «Уличные тыщи» в поэме «Облако в штанах» характеризуются следующими словами:

Мы
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,

мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солницами омытого сразу!

(I, 191).

Свой призыв к восстанию поэт обращает к «голодненьким, лютненьким, покорненьким» (I, 197).

Конечно, это было связано с мировоззрением поэта, с неизжитыми элементами анархического бунтарства, с таким важным обстоятельством его биографии, как отход от практического участия в революционной работе. Все эти моменты находили отражение в его творчестве, в самом подборе слов, в характере интонации его стиха. В дореволюционных произведениях Маяковского бросаются в глаза мотивы жертвенности, трагической обреченности. Для выражения их поэт часто использует слова религиозного лексикона:

А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слёзовой течи
распял себя на кресте.

(I, 193).

В праздник красьте сегодняшнее число.
Творись,
распятью равная магия.
Видите —
гвоздями слов
прибит к бумаге я.

(I, 222).

Всех окаиннее,
пока не расколется,
буду лоб разбивать в покаянии.

(I, 254).

Маяковский выступил со своими произведениями в годы собиранья и подготовки всех революционных сил к решающему штурму самодержавия. Художественное слово должно было сыграть немалую роль в деле распространения революционного сознания. «Своим талантом художника, — писал В. И. Ленин Горькому, — Вы принесли рабочему движению России — да и не одной России — такую громадную пользу». ¹ Партия большевиков, защищая прогрессивные традиции великой русской литературы, широко пропагандировала творчество писателей-классиков, про-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 34, стр. 354.

изведения которых содержали критику самодержавного строя, внушали любовь к своей родине и призывали к борьбе против угнетения и эксплуатации народных масс. Молодых рабочих писателей партия ориентировала на освоение богатейшего наследия классической русской литературы, на простую и ясную художественную форму.

Маяковский в своей творческой деятельности продолжал лучшие традиции русской классической литературы. Его многообразная работа над словом была обусловлена стремлением вернуть поэзии то широкое общественное звучание, которое было характерно для творчества Пушкина и Некрасова. В некоторых исследованиях показана близость ранней поэзии Маяковского к замечательным явлениям литературы XIX в.¹ Но в тот период обращение поэта к традициям классического прошлого не было еще им глубоко осознано. Полемические выпады против классиков, характерные для раннего Маяковского, мешали ему во всей полноте оценить неисчерпаемое богатство классической русской литературы, мешали ему плодотворно учиться у писателей-классиков великолепному и ясному мастерству художественного слова. Футуристические увлечения иногда приводили поэта на путь формальных исканий, уводили в сторону от главного направления его творческой деятельности.

В годы советской власти Маяковский особенно интенсивно разворачивает свою работу над поэтическим языком. «Большой поэт»,² он очень глубоко ощущал силу художественного слова и постоянно боролся за высокое мастерство стиха. Целиком отдав свой талант великому делу революции, Маяковский, как отмечал М. И. Калинин, «стремился слить с революционным народом не только содержание, но и форму своих произведений». ³ Уже в первых послеоктябрьских выступлениях поэта очень резко выдвигается требование единства формы и содержания революционного искусства.

В 1918 году на митинге «Пролетариат и искусство» Маяковский выступил против тех, кто «наскоро усвоили новые идеи» (II, 518) и пытаются приспособить их к традиционным приемам декадентского искусства. Впоследствии поэт очень метко высмеял таких литературных калтурщиков, перекраивающих старые образцы на новый лад:

¹ В. Перцов. Маяковский. М., 1950; К. Швец. Два сатирика. — «Октябрь», 1943, № 6—7.

² Эти слова Горького о молодом Маяковском приводит в своем дневнике Б. Юрковский (сб.: Владимир Маяковский. Изд. Акад. Наук СССР, Л., 1940, стр. 76).

³ М. И. Калинин о литературе. Лениздат, 1949, стр. 101.

Он
берет былую оду,
славящую
царский шелк,
«оду»
перешьет в «свободу»
и продаст,
как реп-стишок.
(IX, 306).

Маяковский утверждал: «О новом надо говорить и новыми словами. Нужна новая форма искусства. Поставить памятник металлиту мало, надо еще, чтобы он отличался от памятника печатнику, поставленного царем» (II, 518). Поэт и сам искал эти «новые слова», «новую форму» искусства.

Первые же произведения Маяковского, написанные в период революции, позволяют сказать, что та тенденция к широкому социальному охвату явлений, которая определилась в его творчестве дооктябрьской эпохи, превратилась в преобладающую черту его поэзии. Тема революции стала основной и центральной темой Маяковского. В его произведениях не только появляются новые слова, выражающие события революционной эпохи. Мужественная ораторская речь, бодрая интонация становятся типичным для стиля поэта. Вот отрывок из стихотворения «Революция. Поэтохроника» (1917).

Хлеба пужней,
воды изжаданней,
вот она:
«Граждане, за ружья!
К оружию, граждане!»
(II, 11).

Политический призыв, лозунг входят в стих Маяковского. Отсюда широкое употребление короткой, энергичной фразы, напоминающей слова команды. Подтверждением может служить «Левый марш» — одно из лучших поэтических произведений первых лет революции.

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляuze.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.
(II, 39).

Правда, не всегда эти поиски «нового слова» направлялись по верному пути. Иногда поэт делал шаг в сторону ложного

новаторства, формалистических исканий. Тогда возникали такие стихи, в которых идейный замысел не получал глубокого художественного раскрытия. Однако не эти моменты определяли собой основную сущность поисков «нового слова», о которых говорил поэт в цитированном выступлении.

В более поздние годы, вспоминая о первых шагах советской литературы, Маяковский так сформулировал задачи, которые выдвинула перед поэзией революционная действительность:

«Революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, — писал поэт в статье «Как делать стихи?», — жаргон окраин полкался через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: „идеал“, „принципы справедливости“, „божественное начало“, „трансцендентальный лик Христа и Антихриста“, — все эти речи, шопотком произносимые в ресторанах, — смяты. Это новая стихия языка. Как сделать его поэтическим? Старые правила с „грезами, розами“ и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?»

«Плюнуть на революцию во имя ямбов?»

«Мы стали злыми и покорными,
Нам не уйти.
Уже развел руками черными
Викжель пути.

(Э. Гиппиус).

«Нет!

«Безнадежно складывать в 4-стопный амфибрахий, придуманный для шопотка, распирающий грохот революции!

«Герои, скитальцы морей, альбатросы,
Застольные гости громовых пиров,
Орлиное племя, матросы, матросы,
Вам песнь огневая рубиновых слов.

(Кириллов).

«Нет!

«Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику — вместо напева, грохоту барабана — вместо колыбельной песни!

«Революционный держите шаг!

(Блок).

«Разворачивайтесь в марше!

(Маяковский).

«Мало того, чтоб давались образцы нового стиха, правила действия словом на толпы революции, — надо, чтоб расчет этого

действия строился на максимальную помощь своему классу» (X, 214—215).

В этих словах Маяковского необходимо выделить мысль о том, что изменения в области поэтического языка обусловлены изменениями в самой общественной жизни. Для поэта вопросы языка стояли только в свете тех общих задач, которые революция выдвинула перед искусством. «Расслабленный интеллигентский язычишко», жаргон буржуазно-дворянских салонов в послеоктябрьских стихах поэтов-декадентов стал выразителем контрреволюционных настроений.

Цитированные Маяковским стихи Э. Гиппиус — злобного врага советской власти — наглядное тому подтверждение. Поэтому в выступлениях Маяковского, особенно в период 1918—1919 годов с такой резкостью разоблачается «поэтический арсенал» буржуазной литературы, «любовный шопот засамоваренных веранд» (II, 469), противостоящий «какофонии войн и революций» (там же).

Маяковский резко критиковал попытки поэтов «Пролеткульта» использовать стиль декадентской поэзии для освещения революционных событий. Даже в статье о Блоке, признавая большое значение этого «славнейшего мастера-символиста», который «честно и восторженно подошел к нашей великой революции», Маяковский писал, что «тонким, изящным словам символиста не под силу было выдержать и поднять ее (т. е. революции, — В. Т.) тяжелые реальнейшие, грубейшие образы» (II, 473).

В поэме «Двенадцать» Маяковский правильно уловил элементы нового стиля («Революционный держите шар!»), но эти элементы не стали ведущими в послеоктябрьской поэзии Блока. Раздвоенность сознания в отношении к революции, о которой писал Маяковский в статье «Умер Александр Блок», помешала этому крупнейшему мастеру слова дать глубокое художественное отражение эпохи революции (отсюда в поэме революционные призывы перемежаются с типичной символистской лексикой: «В белом венчике из роз впереди Иисус Христос»).

Как же сам Маяковский рассматривал вопрос о языке революционной поэзии? Статья «Как делать стихи?» поможет нам разобраться в этом вопросе.

Революция вызвала к жизни активность миллионов масс народа, поднявшегося на борьбу против буржуазно-помещичьего строя. «Говор миллионов» оттеснил «расслабленный интеллигентский язычишко». И Маяковский считал, что его задача, задача революционного поэта, «сделать этот язык поэтическим», дать ему «все права гражданства» в литературе.

Вырванное из контекста и, главное, оторванное от поэтической практики самого Маяковского последнее выражение может быть неправильно истолковано. В 20-е годы большое распространение получила сугубо ошибочная и вредная теория «классовых языков».

Пролеткультовские и рапповские теоретики объявляли язык классической русской литературы «буржуазно-дворянским языком» и ориентировали молодых писателей не на овладение всеми богатствами русского национального языка, а на так называемый «пролетарский язык». Грубейшее искажение русского языка, злоупотребления вульгаризмами и провинциализмами они выдавали за выражение «вполне закономерных особенностей рабочей речи».

Нельзя сказать, что Маяковского совершенно не коснулись эти представления о «классовых языках». В его выступлениях первых послеоктябрьских лет можно встретить своеобразные отзвуки этой теории. Однако несмотря на полемические выпады против «генералов классиков» он был глубоко связан с классической русской литературой, любил ее язык. Ему глубоко чужды были приемы натуралистического копирования. Подбирая «новые слова», которые, по мнению поэта, способны были передать боевое содержание революционной поэзии, он не становился на путь перенасыщения языка диалектизмами и профессионализмами. Преодолевая свойственный его ранним произведениям усложненный поэтический язык, поэт смело вводит в свои стихи политическую речь, все более уверенно обращается к народному искусству.

Еще до Октябрьской революции Маяковский высказал мысль о том, что нужно «вернуться к изучению народного творчества» (I, 380). В годы революции он начинает осуществлять эту мысль. В русском народном творчестве, отразившем многовековую борьбу народа против угнетателей, стремление к свободной и счастливой жизни, поэт находил много родственных мотивов. Близки ему были характерные для русской народной поэзии гиперболизация сатирического и героического, резко выраженная антирелигиозная направленность. В ряде произведений Маяковского отчетливо проступает сознательная установка на творческое использование традиций народной поэзии.

В работах, посвященных языку Маяковского, этот вопрос совершенно не подвергался изучению. С одной стороны, это было связано с тем, что в языке поэта исследователи главным образом обращали внимание на словотворчество и речетворчество. С другой стороны, использование народной поэзии наиболее заметно было в так называемых «агитационных» произведениях

поэта: в подписях к «Окнам Роста», агитплакатах и т. п., которые менее всего подвергались исследованию.

В печати появлялось указание на то, что разговорный, несколько грубоватый язык «Мистерии-Буфф» напоминает некоторыми чертами язык русских народных драм.¹ Действительно, в этом произведении появляются совершенно необычные для раннего Маяковского обороты речи: «разустила ножки — по свету потопали» (III, 33), «попили кровушки» (III, 45), «родимая земляца» (III, 89), «попались, братцы, как куры во щи» (III, 37), «и моржонка съесть и водочки хлебнуть не грех» (III, 33) и т. п. Маяковский особенно настойчиво стремится овладеть характерной для народной поэзии лаконичностью, сжатостью речи. Поэт использует распространенный в народном творчестве и, в частности, в языке народных драм прием комического столкновения созвучных слов и выражений. Так, например, в народных драмах, записанных Н. Е. Ончуковым, диалог часто строится на комическом переосмыслении близких, а иногда совпадающих по звуковому составу слов:

«— Будет нам погодныя платить.

— По городу водить?».²

«— Не желаешь ли к нам в шайку?

— Я не только в шайку,

я и в ушат залезу».³

«— Я доктор, пришел вас лечить.

— Какой тыдохлый, так дерешься».⁴

«— А я нашел чесы.

— А что его чесать, он не шолудивый был».⁵

Маяковский не копирует, а по-новому использует прием, широко распространенный не только в драмах, но и в сказках. Следуя традициям народной речи, он сближает слова, похожие по звуковому оформлению, но нередко далекие по смыслу. Слова «рот» и «рота» различны и по происхождению и по смыслу и, как будто, не имеют никаких точек соприкосновения, кроме неполного звукового совпадения. Маяковский находит такое значение, которое позволяет объединить эти различные слова и создать грубоватую, но запоминающуюся метафору, метко передающую эксплуататорскую сущность республики «чистых».

¹ См. работу А. Л. Дымшица «Владимир Маяковский» («Звезда», 1940, № 8—9, стр. 296).

² Н. Е. Ончуков. Северные народные драмы. СПб., 1911, стр. 22. Курсив мой. — В. Т.

³ Там же, стр. 102.

⁴ Там же, стр. 24.

⁵ Там же, стр. 28.

Раньше жрал один рот, а теперь обжирают ротой?
(III, 49).

Можно привести целый ряд других примеров, в которых встречается близкая к народному творчеству игра созвучиями:

По-моему,
для земли не мало ли пахнет помоями?
(III, 82).

Голодны? Устали?
Разве бывает усталъ у стали?
(III, 52).

Эй, паша, не пошаливай!
(III, 48).

Совсем, как в Питере:
население скучено,
еда скушана.
(III, 79).

Что у вас? —
Слегка попахивает серою.
У нас как пустят удушливым газом —
вся степь от шинелей становится серою,
дивизия разом валится наземь.
(III, 68).

Нога не бритва,
авось, не ступим.
Давайте, братцы, попробуем,
ступим!
(III, 89).

Все эти примеры взяты из речи «нечистых» (исключение составляют слова «попили кровушки», которые автор вкладывает в уста купца, явно подделывающегося под народную речь в момент восстания «чистых» против негуса). Добиваясь большей выразительности образов главных действующих лиц, Маяковский использует проверенные средства народной поэзии.

В поэме «150 000 000», которая и задумывалась Маяковским как «Былина об Иване», по-новому преломляются некоторые традиции былинного эпоса.¹ Приведем только один пример, в котором сказывается использование былинного склада речи:

Русских
в город тот
не везет пароход,

¹ См. статью А. И. Метченко «Поэма В. В. Маяковского „150 000 000“» («Ученые записки Куйбышевского Гос. педагогического и учительского института им. В. В. Куйбышева», 1947, вып. 8).

Неудивительно, что и в языке ее немало вычурного, надуманного: «звонконогие гимнасты» (VI, 24), «сжаревший... мотылек» (VI, 39), с «тысячезапахой клумбы» (VI, 49), «Чикаго внизу землю прижат» (VI, 29), «чикагцы себя не любят в тесных улицах площадь» (VI, 50), «деревья за стволом расфеерили ствол» (VI, 68) и т. п. Вычурность языка была связана со всем стилем этого произведения.

Однако несмотря на то, что элементы народно-поэтической речи занимали еще очень небольшое место в поэтическом языке Маяковского в первые послеоктябрьские годы, очень важно выделить, подчеркнуть их. Они свидетельствовали о том, что поэт в своем стремлении «сделать поэтическим» язык революционных масс, дать ему «все права гражданства» в поэзии, сознательно обращался к неиссякаемому источнику народно-поэтического творчества.

В стихах Маяковского, написанных для «Окон Роста» и агитплакатов, а также в его агитпоэмах можно проследить дальнейшее развитие этой линии.

Известно, какое большое значение для творческого формирования поэта-агитатора имела его работа в Роста и как он сам ценил написанные с «пулеметной быстротой» (X, 323) ростинские стихи.

Российское телеграфное агентство (Роста) по самому характеру своей деятельности было связано со всеми основными событиями жизни молодого советского государства. Оно было призвано разъяснять массам мероприятия партии и правительства, помогать осознать те задачи, которые выдвигала борьба за укрепление советской власти.

Как одна из форм большевистской печати плакаты Роста призваны были выполнять то требование, которое сформулировал И. В. Сталин в своем докладе на XII съезде партии: «Печать — самое сильное оружие, при помощи которого партия ежедневно, ежечасно говорит с рабочим классом на своём, нужном ей языке. Других средств протянуть духовные нити между партией и классом, другого такого гибкого аппарата в природе не имеется».¹

Выработать «нужный партии» поэтический язык было для Маяковского большой и важной задачей. Решая ее, он боролся за дальнейшее расширение и обогащение лексического состава поэтической речи. Стихи, написанные для Роста, были посвящены вопросам общественной, политической жизни. Естественно,

¹ И. В. Сталин, Сочинения, т. 5, стр. 204.

что политическая лексика занимала в них большое место. Поэт смело вводил в свои произведения такие слова и выражения, которые считались исключительным достоянием политической, газетной речи. «Кольцо блокады», «фронтовая неделя», «бронированная Антанта», «мировая буржуазия», «расхлябанность», «соглашательский», «Лига Наций», «торговые сношения», «революция — истории красный локомотив», «авангард коммуны» — эти и подобные им слова и сочетания слов органически входят в политически острый стих Маяковского. Он широко использует новые слова, выдвинутые революционной эпохой: красноармеец, большевик, РКП, ВЧК, чекист, белогвардеец, белогвардейщина, Совдеп, РСФСР, субботник, продналог и т. п.

Обогащение поэтического словаря общественно-политической лексикой — это явление уже само по себе имело очень важное значение, ибо оно было обусловлено новым содержанием поэзии и свидетельствовало о том, что поэзия все шире охватывает самые различные области человеческой деятельности. В 1918 году в предисловии к сборнику «Ржаное слово» Маяковский писал, что лозунг «Да здравствует социализм» определяет сущность поэтического творчества. Его борьба за новый поэтический лексикон отражала именно такой взгляд на поэзию и не случайно последыши буржуазного декаданса, группировавшиеся в таких журнальчиках, как «Альманах цеха поэтов», «Книжный угол» и т. п., с особенной злобой нападали на «непоэтический» стиль Маяковского.

Однако новаторская работа Маяковского в области поэтического языка далеко не исчерпывалась обогащением словаря за счет общественно-политической лексики. Работа в Росте помогала поэту глубже осознать роль и значение коммунистической партии в борьбе за социализм, заставляла его и свою творческую практику подчинять указаниям партии. Это сказывалось, прежде всего, в тематике, идейной направленности стихотворений Маяковского. Вместе с тем новые темы, новые задачи, стоявшие перед поэтом, обязывали его внести большие изменения в свой стиль. Требования партии, уделявшей большое внимание печати, и в этом вопросе направляли творческие искания Маяковского. Еще в 1918 году В. И. Ленин в статье «О характере наших газет» указывал, что печать должна воспитывать массы на конкретных фактах борьбы за новый общественный строй, что многословные рассуждения на международные и внутриполитические темы не привлекают внимания рядового читателя. «Говорить об этом надо, — писал В. И. Ленин, — каждый новый факт в этой области отмечать надо, но не статьи писать, не рассуждения повторять, а в нескольких строках, „в телеграфном стиле“

клеить новые проявления старой, уже известной, уже оцененной политики».¹

Это ленинское требование имело прямое отношение к той работе, которую вел Маяковский в Роста. Ему каждый день приходилось «клеить новые проявления старой, уже известной, уже оцененной политики», причем характер плакатов Роста заставлял поэта именно в сжатом «телеграфном стиле» писать о конкретных событиях международной и внутриполитической жизни страны.

Статья Ленина «О характере наших газет» была известна Маяковскому, и он в одном из своих печатных выступлений ссылается на нее (см. статью «С неба на землю» — III, 511). В период работы в Роста поэт настойчиво боролся за такой точный и политически ясный стиль.

Многие «Окна Роста» были посвящены разъяснению решений партии и правительства, пропагандировали выступления В. И. Ленина и И. В. Сталина («Окна Роста» № 363, № 507, № 662, № 667, № 740, № 110, № 149, № 256, № 409, № 411, № 424, № 473, № 479, № 623, № 741, № 742, № 744 и др.).

Естественно, что в них часто встречаются не только слова, но и обороты, характерные для политической речи, призывы, лозунги. Вот один из многочисленных примеров:

Все буржуи мчат на помощь Врангелю.
Чтоб кончить с последней надеждой,
поможем фронту добровольцами,
поможем оружием, хлебом и одеждой.

IV, 226).

Последние два стиха представляют собой типичный для многих политических статей и выступлений призыв, обращенный к читателю, слушателю.

В поэзии зрелого Маяковского можно найти немало примеров, когда художественный образ создается на основе политической характеристики данного явления в речах Ленина и Сталина, причем поэт даже вводит в стих отдельные слова или выражения из речи вождей.

В стихотворениях, написанных для «Окон Роста», Маяковский ориентировался на язык партийной печати. Можно указать отдельные примеры, когда в стихах поэта появляются те же слова, которыми В. И. Ленин характеризует данное политическое событие. Так, первые строки «Окна Роста» № 108

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 28, стр. 78.

Ллойд-Джордж науськивал
польского буржуа на рабочего русского.

(IV, 145).

можно сопоставить со следующим местом из статьи В. И. Ленина «На помощь раненому красноармейцу», написанной 2 июля 1920 года: «Но все наши трудности и мучения — ничто по сравнению с тем, что выпало на долю раненому красноармейцу, проливающему кровь на защиту рабочей и крестьянской власти от панов и капиталистов Польши, науськиваемых капиталистами Англии, Франции, Америки».¹ Как видим, «капиталисты Англии, Франции, Америки» в стихах Маяковского олицетворены в образе Ллойд-Джорджа (Англия играла ведущую роль в организации нападения на Советскую Россию); «паны и капиталисты Польши» — представлены как собирательный образ «польского буржуа»; «рабочая и крестьянская власть» выражена в образе «русского рабочего». И даже самую суть действия поэт передает при помощи той же глагольной основы («науськивать»). Этот пример позволяет усомниться в точности датировки этого «Окна Роста» (в т. IV «Полного собрания сочинений» Маяковского указан июнь 1920 года).

Но даже в том случае, если точна датировка этого «Окна Роста», следует отметить, что поэт, основываясь на ленинской характеристике международных и внутривластных событий (Ленин в ряде своих выступлений летом 1920 года отмечал, что инициатором и организатором нападения Польши на Советскую Россию были Англия, Франция и Америка), сумел очень точно и образно передать мысли вождя.

Изучение языка и стиля произведений Маяковского периода его работы в Роста поможет раскрыть, как поэт вводил в свои стихи распространенную в те годы политическую лексику, «лозунги митингов», «язык газеты»,² установить более полное влияние языка Ленина на развитие поэтического языка Маяковского. Поэт в то время только начинал создавать тот замечательный, политически ясный и художественно выразительный стиль, который мы находим в его лучших произведениях последующих лет и который позволял ему свободно включать в свой стих цитаты из выступлений Ленина и Сталина, не нарушая единства и целостности поэтической речи (в подписях к «Окнам Роста»

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 31, стр. 159.

² Маяковский писал: «Стих „Мистерии-Буфф“ — это лозунги митингов, выкрики улиц, язык газеты» (III, 232).

Маяковский чаще прибегает к пересказу, переложению выступлений Ленина и Сталина — см. «Окна Роста» № 740, № 741, № 742 и др.).

Наряду с политической лексикой в стихах поэта довольно широко представлено «просторечие», т. е. слова и обороты разговорного языка (типа «горланил», «оттяпают», «норовит», «всласть», «накладут в загривок», «гони монету», «пьялить глаза» и т. п.). Включение подобных выражений в поэтический язык можно было проследить и по ранним произведениям Маяковского.

В данном случае важно отметить, что эти слова и выражения используются обычно в определенных политических целях. Так, «пьялят глаза» англичане (IV, 200), «Гони, Антанта, монету» — говорит Юденич (IV, 49), «Сибирь совершенно профукал» — говорит Колчак (IV, 72), «чешут языком» (IV, 154) социал-демократические «вожди рабочих в Европе» и т. д.

Введение в стих общественно-политической лексики, использование просторечия в целях сближения поэтического языка с разговорной речью — эта традиция сложилась в творчестве лучших поэтов XIX века — Пушкина, Лермонтова, Некрасова. В первые годы советской власти она ярко была выражена в поэзии Д. Бедного, в стихах которого звучал пафос революционного преобразования жизни. Маяковский ценил творчество Д. Бедного.

В статье «Как делать стихи?» он писал: «Стихи Демьяна Бедного — это правильно понятый социальный заказ на сегодня, точная целевая установка — нужды рабочих и крестьян, слова полукрестьянского обихода (с примесью отмирающих поэтических рифмований), басенный прием» (X, 218). Выражение «социальный заказ» Маяковский обычно употреблял, чтобы подчеркнуть политическую актуальность, важность темы. Таким образом, он подчеркивал политическую значимость поэтической работы Д. Бедного и вместе с тем указывал на характерные черты его стиля.

Опыт агитационной поэзии Д. Бедного поэт, несомненно, учитывал, особенно в период работы в Роста. Об этом, прежде всего, свидетельствует его творческая практика. Сохранились и некоторые косвенные указания. Так, А. Метченко в статье «Маяковский в борьбе за социалистическую поэзию» приводит высказывание Д. Бедного, свидетельствующее о том, что Д. Бедный хорошо понимал значение творчества Маяковского, а последний в свою очередь учитывал достижения Д. Бедного в области языка поэзии.

В этой же статье приведены слова Маяковского о том, что Д. Бедный «в тысячу раз более понятен и несомненно в порядке политическом в десять раз полезнее нас».¹

Маяковский успешно овладевал мастерством агитационного искусства. При этом он, вслед за Д. Бедным, обращался к богатейшей сокровищнице народной поэзии.

В стихотворениях, написанных Маяковским для плакатов Роста (особенно в первые месяцы его работы), заметно выступает использование ритмического, а нередко и лексического «каркаса» широко известных народных песен и популярных стихотворений. Так, один из первых текстов Маяковского — «Песня рязанского мужика» — создан на основе распространенной в большом количестве вариантов народной песни с припевом «Батюшки! Матушки!»;² стихи «Ларчик просто открывается» связаны с басней Крылова (сюжет, заглавие) и с революционной песней «Дубинушка»; в стихотворении «Октябрьские итоги в романсах» пародийно используется начало романса и интонационно-ритмическая основа шуточной студенческой песни; «Баллада об одном короле и тоже об одной блохе» — пародийное переосмысление «Песни о блохе»; «Старая басня с некоторыми разъяснениями» опирается на широко известный текст басни Крылова — «Слон и Моська»; «Близкий конец распутной дамы» — начало и ритм народной песни «Что затуманилась, зоренька ясная»; в стихотворении «Россия — единое советское хозяйство» («Власть советская — власть России всей: каждый угол в ней равно дорог ей») явно чувствуется ритм стихотворений Кольцова, и т. д.

Обращение поэта к широко известным стихотворениям и песням с целью использовать привычные образы, ритмы, мотивы для пропаганды мероприятий партии и правительства отмечали почти все исследователи творчества Маяковского (хотя ни в одной работе этот вопрос не был основательно рассмотрен).

Во многих случаях этот прием квалифицировался как «пародирование». На наш взгляд, этот термин далеко не точно передает сущность отмечаемого явления. Как правило, Маяковский не «пародировал» стихи и песни, а именно использовал их, приспособлявая к выражению совершенно новых политических идей. При этом он опирался на прочно установившуюся традицию народно-поэтического творчества.

¹ Волга. Литературно-художественный альманах, № 4, 1947, стр. 271.

² Эта песня была использована Д. Бедным в 1917 году в поэме «Про землю, про волю, про рабочую долю».

Так, в «Северных народных драмах», записанных Н. Е. Ончуковым, встречаются различные песни («Что затуманилась, зоренька ясная», «Ай, Настасья, ты, Петровна», «Вниз по матушке по Волге», «Среди лесов дремучих», «Полюбил я девицу душою» и др.), нередко появляются там и переделки популярных литературных произведений (отрывки из «Демона» Лермонтова, «Братья-разбойники», «Гусар», «Отворите мне темницу» Пушкина и т. п.). Во многих случаях тексты этих произведений подвергаются значительным изменениям, приспособляются к конкретным событиям драмы. Распространенный мотив, знакомые образы в новом сочетании помогали быстрее запомнить новые мысли, делали более понятными, близкими новые факты. По этому пути шел и Маяковский, используя «привычную» широко известную форму для выражения нового содержания.

В стихотворениях поэта, написанных для плакатов Роста, часто можно встретить свойственные русскому народному языку обороты речи, идиоматические выражения, пословицы и поговорки.

Борясь за ясный, доступный широким народным массам поэтический язык, Маяковский использовал богатейшие сокровища русского народного языка. Как отмечал Горький, «пословицы и поговорки образцово формируют весь жизненный социально-исторический опыт трудового народа».¹ В них с большой силой отражена меткая образность русского языка, смысловое и звуковое богатство русской речи.

Пословицы и поговорки широко представлены в классической русской литературе. Продолжая ее традиции, Маяковский использует крылатые выражения народной мудрости в целях борьбы за дело революции. Иногда пословицы и поговорки, фразеологические обороты речи употребляются им в почти неизменном виде: «сиду у моря и жду погоды» (IV, 65), «еле душа в теле» (IV, 124), «пыль столбом» (IV, 138), «тьма тьмущая» (IV, 118), «раззудись, плечо, размахнись, рука» (IV, 140), «заруби себе на носу» (IV, 172), «коль под синим небом по дорожке б столбовой» (IV, 192), «три короба наобещает» (IV, 252), «держи востро ухо» (IV, 259), «пальца не клади в рот» (IV, 286), «как языком слизнул» (IV, 290), «улыбайся, как день ясный» (IV, 314), «не в петлю же лезть» (IV, 357), «снова зубы на полку» (IV, 417) и т. п.

Лаконическая выразительность этих оборотов была очень ценна для «Окон Роста», где стихотворные подписи и рисунки

¹ М. Горький Литературно-критические статьи, стр. 346.

составляли единое целое, дополняя и поясняя друг друга. Примелькавшаяся метафора оживала в политически остром рисунке, рисунок придавал новый смысл ставшему обыденным фразеологическому обороту речи. В стихах Маяковского пословицы и поговорки, идиоматические выражения органически входят в поэтическую ткань. Возьмем, например, «Окно Роста» № 4, имеющее общий заголовок «Политические партии в России». Первая подпись под изображением меньшевика гласит:

Ни чорту кочерга и ни богу свечка,
ни в Совдеп посадить, ни отправить в ВЧК.
(IV, 75).

Пословица «ни богу свеча, ни чорту кочерга» почти без всяких изменений включается в стих, но поэт не ограничивается этим, а продолжает, развивает ее на конкретном политическом материале, уточняющем тот политический смысл, который автор вкладывает в нее («ни в Совдеп посадить, ни отправить в ВЧК»).

В данном случае Маяковский, отправляясь от распространенной пословицы, создает новую пословицу, имеющую ярко выраженную политическую направленность.

Вторая подпись характеризует партию кадетов. Если в первом примере основной удар был направлен на соглашательскую политику меньшевиков, то в данном случае стихи указывают на неизбежный крах партии кадетов:

Кадет по неважной пошел дорожке,
остались бабушке ножки да рожки.
(IV, 75).

И снова здесь традиционный оборот речи («остались бабушке рожки да ножки») не только непосредственно связан с другой частью поэтической фразы, но как бы подчиняет ее себе в стилистическом отношении. В результате этого поэт добивается не только смыслового, но и стилистического единства.

Интересно отметить, что Маяковский чаще всего не просто вводит в свой стих идиоматические выражения, пословицы и поговорки, а творчески перерабатывает их, заменяя некоторые слова, добавляя новые определения, а нередко в корне изменяя смысл. Таковы «Слегка подновленные пословицы» (1919 год, декабрь). Под рисунком, озаглавленным «Юденич под Петербургом», Маяковский дает подпись «Нашла коза на камень» (IV, 96). Таким образом, старая пословица «нашла коза на

камень» приобретает ярко выраженное сатирическое осмысление («коза» в пословицах и сказках обычно характеризуется блудливостью, хвастовством). Пословицу «Тише едешь — дальше будешь» поэт переделывает на «Дальше едешь — тише будешь» (IV, 96).

Направленная в адрес одного из наиболее яростных врагов молодого советского государства — Вильсона, эта «подновленная» пословица сатирически изображает главу американских империалистов. Рисунок, представляющий удирающего от Красной Армии Колчака, снабжен подписью: «Колчак — не воробей, вылетит, не поймаешь» (IV, 96). Заменяв начало пословицы «Слово — не воробей, вылетит, не поймаешь», Маяковский использует ее для того, чтобы в сжатом, «телеграфном» стиле призвать к усилению борьбы с Колчаком.

В пословице «Хлеб-соль ешь, а правду режь» поэт также заменяет одно слово, применяя ее к конкретным событиям 1920 года: «Хлеб-соль ешь, а панов режь» (IV, 174). Такое же конкретно-историческое уточнение встречаем и в пословице «На западном фронте аукнется, — в Лондоне откликнется» (IV, 146).

В других случаях Маяковский очень остроумно использует фразеологические обороты. Такие выражения, как «протянуть руку» в смысле «пойти навстречу», «предложить мир» и выражение «протянуть ноги» в смысле «умереть», «пасть мертвым», оригинально объединены в двестишши:

Всех, кто не хочет протягивать рук,
заставим протянуть ноги.

(IV, 94).

Рисунки помогают уточнить смысл этих стихов. На первом красноармеец протягивает руку англичанину и американцу, а те отворачиваются. На втором рисунке — вытянутые ноги мертвых «Англии», «Франции», «Америки», над ними флаг с надписью «Антанта».

Известную пословицу «утопающий хватается за соломинку» Маяковский использует в «Окне Роста» № 5. Под рисунком, изображающим разгром белогвардейцев под Харьковом, подпись:

Красноармеец:

Огнем у буржуазии
последнюю соломинку, и
она пойдет на дно.

(IV, 91).

Пословицу «два сапога — пара» поэт применяет в «Окне Роста» № 197, посвященном «Неделе крестьянина»:

Капиталисты — буржун
и помещики — бары —
два сапога из одной пары.

(IV, 177).

Призывая бороться за восстановление транспорта, Маяковский вводит видоизмененную пословицу: «по усам текло, а в рот не попало»:

Если транспорт не восстановитъ,
то не только ничего не попадет в рот,
а даже и не потечет по усам.

(IV, 269).

Подобных примеров в произведениях Маяковского можно найти очень много, причем поэт часто переделывает не только пословицы и поговорки, но и распространенные идиоматические выражения, нередко просторечные, типа «сесть в галошу», «лезть из кожи», «делать из мухи слона» и т. д. Это явление не раз отмечалось в работах о языке Маяковского и нередко связывалось с установкой на пресловутое «разложение синтаксиса», о котором так много писали футуристы и формалисты.

Однако этот прием творческого переосмысления привычных фразеологических оборотов речи, пословиц и поговорок в сущности менее всего был связан с практикой футуризма и восходит к совершенно иной традиции.

А. Ф. Ефремов в работе «Язык Н. Г. Чернышевского»¹ на обширном материале показывает, что великий революционный демократ не только широко вводил в свои произведения пословицы и поговорки, но комментировал их в юмористическом плане, заменял отдельные слова, добавлял новые, разбивая традиционные сочетания слов, что он употреблял устойчивые фразеологические обороты (особенно ходовые выражения дворянской фразеологии) в неожиданном значении, нередко придавая им иронический смысл.

В работах В. И. Ленина и И. В. Сталина можно найти немало примеров, когда идиоматические выражения, свойственные народному языку, вводятся в политическую речь. Это касается не только речей и выступлений, но и больших теоретических работ, посвященных нередко сложным философским вопросам. В «Материализме и эмпириокритицизме», разоблачая идеали-

¹ «Ученые записки Саратовского Гос. педагогического института», вып. XIV, Саратов, 1951, стр. 188—232.

стическую основу теории Авенариуса, Ленин писал: «Если на удочку Авенариуса попало несколько молодых интеллигентов, то старого воробья, Вундта, провести на мякине не удалось».¹ И дальше: «„Элементы“ Маха, координация и интросекция Авенариуса несколько не устраняют этой путаницы, а только затемняют дело, заматают следы посредством учено-философской тарбарщины».² «Богданов попался на удочку профессорской философии, поверив, что „интросекция“ направлена против идеализма. Богданов поверил на слово той оценке интросекции, которая дана самим Авенариусом, не заметив жала, направленного против материализма».³ и т. п. Много подобных случаев можно встретить и в статьях и речах В. И. Ленина в годы советской власти, особенно в период гражданской войны. Критикуя в «Заметках публициста» австрийского социал-предателя Отто Бауера, В. И. Ленин писал:

«Но когда дошло на деле до этой пролетарской революции, то верх взяла натура педанта, филистера, который испугался и стал поливать бушующую революцию маслом реформистских фраз».⁴

Выступая на 2-м Всероссийском совещании по работе в деревне 12 июня 1920 года, В. И. Ленин призывал напрячь все силы для борьбы против польской шляхты и буржуазии. «Мы должны отучить их так, чтобы они детям, внукам и правнукам своим заказали этой штуки не делать».⁵ В «Письме к немецким и французским рабочим» Ленин писал: «Все эти крики — только отвод глаз».⁶ В его речи на съезде рабочих и служащих кожевенного производства есть такая фраза: «Франция в долгу, как в шелку».⁷ В речи на совещании председателей исполнительных комитетов Ленин говорил: «И когда теперь началась война, Франция, Польша и Врангель соединились между собой, то и их союз развалился потому, что они ставят друг другу подножку. Они стали делить шкуру медведя, которого еще не убили, да и не убьют. А между тем, из-за этого медведя у них идут уже раздоры».⁸ «Но мы знаем, что этот десант провалился, потому что кубанский казак хотя и богат хлебом, но он прекрасно видел, что значат эти обещания Учредительного собрания, народовла-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 14, стр. 79.

² Там же, стр. 81.

³ Там же, стр. 77.

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 30, стр. 335.

⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 31, стр. 151.

⁶ Там же, стр. 256.

⁷ Там же, стр. 281.

⁸ Там же, стр. 300.

ствия и проч. прекрасных вещей, которыми мажут дураков по губам эсеры, меньшевики и проч.»¹

И. В. Сталин в беседе с сотрудником «Правды» о положении на польском фронте говорил: «Не следует утешать себя надеждой о том, что Врангель не споётся с поляками. Врангель уже спелся с ними и действует заодно с ними».²

«Наконец, прорыв сбил у поляков спесь, подорвал у них веру в свои силы, расшатал стойкость духа».³

В статье «Ленин, как организатор и вождь РКП», характеризую меньшевиков, И. В. Сталин писал: «Расхождение слова с делом — такова основная болезнь этой группы. Отсюда разочарования и вечное недовольство судьбой, которая сплошь и рядом подводит её, оставляет „с носом“».⁴

Эти цитаты взяты из выступлений В. И. Ленина и И. В. Сталина, публиковавшихся в печати и, безусловно, известных Маяковскому, который в период работы в Роста свой день начинал с чтения газет и телеграмм.

В речи Ленина и Сталина народные пословицы и поговорки приобретают боевой, политический характер.⁵ Поэт Маяковский, учившийся мастерству большевистской агитации, следовал примеру вождей революции, в выступлениях которых великий и могучий русский язык стал мощным средством борьбы за строительство социализма, борьбы против врагов революционного народа.

В то же время в языке произведений Маяковского, созданных в годы гражданской войны, находили отражение и такие явления, которые были связаны с некоторыми его теоретическими заблуждениями, в частности, с оправданием формалистического «новаторства» футуристов. Отдельные примеры такого «новаторства» были уже отмечены ранее в поэме «150 000 000», встречаются они и в других стихотворениях. Приведем только один из них. Стихотворение «Мы идем» начинается такими словами:

Кто вы?
Мы
разносчики новой веры,
красоте задающей железный топ.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 31, стр. 305.

² И. В. Сталин, Сочинения, т. 4, стр. 339.

³ Там же, стр. 338.

⁴ Там же, стр. 305.

⁵ См. работу Ю. С. Сорокина «О народных словах и выражениях в произведениях И. В. Сталина» («Вестник Ленинградского Гос. университета», 1950, № 4).

Чтоб природами хилыми не сквернили скверы,
в небеса шарахаем железобетон.

(II, 48).

В этих строках («в небеса шарахаем железобетон») еще очень заметно увлечение открытием «словесных Америк», которое было характерно для раннего Маяковского и которое он обещал «перешагнуть» в предисловии к сборнику «Все сочиненное Владимиром Маяковским» (II, 470).

Но это были недостатки, отходящие в прошлое, и не они определяли основное направление поэзии Маяковского, хотя в той или иной степени они проявлялись и в некоторых, более поздних произведениях поэта (в незаконченной поэме «Пятый Интернационал», в поэме «Про это» и т. п.).

С другой стороны, в поисках более понятного широким народным массам стиля Маяковский иногда допускал в свои стихотворные подписи, в агитплакаты и в агитпоэмы элементы упрощенчества, вульгаризации языка. «Испужались», «хощь», «грит», «для ча», «на кой ляд», «хоша мильон заплотишь», «приглашашь» — эти и им подобные слова и выражения (правда, довольно редкие в стихах поэта) отнюдь не способствовали достижению той цели, которую ставил Маяковский. Нужно сказать, что он впоследствии очень резко выступал против попыток принизить поэтическую культуру под предлогом доступности массам:

Понимает
ведущий класс
и искусство
не хуже вас.
Культуру
высокую
в массы давай.
Такую,
как и прочим.
Нужна
и понятна
хорошая книга —
и вам,
и мне,
и крестьянам,
и рабочим.
(VIII, 417).

В начале 20-х годов вопрос о языке литературы и советской печати в целом довольно часто обсуждался на страницах газет

и журналов. В партийных решениях и в выступлениях Ленина и Сталина были определены основные требования к языку как орудию борьбы за новую социалистическую культуру.

Еще в 1919—1920 годах В. И. Ленин в своей заметке «Об очистке русского языка» писал о засорении языка печати иностранными словами и призвал «объявить войну коверканью русского языка».¹

В начале 1920 года Ленин поставил задачу—создать «словарь классического русского языка»² и затем в письмах М. Н. Покровскому и Е. А. Литкенсу продолжал развивать эту мысль. Товарищ Сталин в докладе на XII съезде партии (апрель 1923 года) указал, что при помощи печати партия ежедневно говорит с массами на нужном ей языке.

В письме «Всем членам редакции „Комсомольской правды“» т.т. Сталин, Молотов и Андреев писали: «Хорошо было бы упростить стиль статей в „Комсомольской правде“, обязать сотрудников писать по-простому, короткими фразами, по возможности без иностранных терминов, так, как умел это делать Ильич».³

Партия ориентировала писателей и всех работников печати на простой и ясный стиль, на овладение теми богатствами русского национального языка, которые раскрываются в творчестве писателей-классиков, призывала бороться против засорения языка варваризмами.

Маяковский в своей творческой деятельности боролся за выполнение тех требований, которые выдвигала партия. «Для нас, мастеров слова России Советов, маленькие задачки чистого стиходелания отступают перед широкими целями помощи словом строительству коммуны» (II, 507), — писал он в одной из своих статей 1923 года. «Помощь словом строительству коммуны» является для него главным критерием в оценке творчества писателя. С этой точки зрения он резко отрицательно оценивал деятельность различных литературных группировок, «футуристов, имажинистиков, акмеистиков, запутавшихся в паутине рифм» в стихотворении «Приказ № 2 армии искусств». С этой точки зрения на проводимых Маяковским в 1922 году вечерах «чистки поэтов», как записал в своем дневнике Д. Фурманов, «дурную репутацию получили Адалис, Вячеслав Иванов, Анна Ахматова, группа „ничевоков“ и др.».⁴

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 30, стр. 274.

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 369.

³ И. В. Сталин, Сочинения, т. 7, стр. 155.

⁴ Д. Фурманов. Сочинения, т. III, М., 1936, стр. 380.

Маяковский гневно выступал против эстетского отношения к языку, против засорения речи иностранными словами: «Иностранщина из учебников, безобразная безобразность до сих пор портит язык, которым пишем мы», — заявлял поэт в статье «С неба на землю», опубликованной в «Бюллетене» Прессбюро агитпропа ЦК РКП(б). «Открываешь какой-нибудь журнал — сплошь испещрен стихами: тут и „жемчужные зубки“, и „хитоны“, и „Парфенон“ и „грезы“, и чорт его знает, чего тут только нет.

«Надо бы попросить господ поэтов слезть с неба на землю» (II, 511).

В блестящем стихотворении 1923 года «О „фиасках“, „апогеях“ и других неведомых вещах» Маяковский метко высмеял то самое коверканье русского языка, о котором писал В. И. Ленин в заметке «Об очистке русского языка». Концовка стихотворения «То, что годится для иностранного словаря, газете — не гоже» (II, 198) выражает ту же мысль, которая лежит и в основе статьи «С неба на землю», где поэт прямо ссылается на выступления В. И. Ленина и М. И. Калинина о языке печати.

Маяковский пытался привлечь к борьбе за новый стиль и те группировки, которые входили в «Леф». Его статья «Кого предостерегает „Леф“», опубликованная в первом номере этого журнала, призывала писателей и поэтов подчинить свою работу задачам борьбы за «победу коммуны».

В журнале «Леф», редактором которого был Маяковский, систематически печатались статьи по вопросам языка и стиля (так, в № 1 была помещена статья Г. Винокура «Футуристы — строители языка», в № 2 — статьи Б. Арватова «Речетворчество» и Г. Винокура «О революционной фразеологии», в № 3 — статьи Н. Горлова «Леф, преодолевающий слово» и Г. Винокура «Поэтика, Лингвистика, Фразеология», в № 4 — статья Г. Винокура «О пуризме»; в 1924 году были опубликованы статьи о языке Ленина и т. д.).

Эти формалистические статьи, в сущности, не имели ничего общего с теми принципами, которые стремился проводить в своем творчестве Маяковский. «Опоязовцы» пытались доказать необходимость «строительства» нового языка, призывали к «преодолению» существующего языка. Бесплодность и вредность формализма особенно ярко проявилась в статьях, посвященных языку Ленина.

В этих лингвистических изысканиях принимали участие и поэты, причем попытки выдумывать новый язык можно найти не только в стихах Каменского и Пастернака, но и у такого поэта,

как Н. Асеев. Поддавшись заумным теориям о «строительстве языка», этот талантливый поэт тоже начал конструировать «язык будущего». В рассказе «Завтра», рисуя события 1961 года, он заставляет героев говорить языком, в котором «не было и тени родства с существовавшими когда-либо человеческими наречиями».

Позиция группы «Леф» в вопросах языка встречала отпор со стороны лучшей части советских писателей. Д. Бедный в стихотворении «О соловье» (1924) с возмущением писал:

И споб морочит нас «научно»,
 Что речь заумная, косноязычный бред, —
 «Вот достижение! Вот где раскрыт секрет,
 С эпохой нашею настроенный созвучно».¹

Эпиграф произведения (отрывок из воспоминаний Клары Цеткин о Ленине, в котором говорится об отрицательной оценке Лениным футуризма) прямо указывал, против кого направлен основной удар. Стихотворение. Д. Бедного было ответом на статьи журнала «Леф» о языке. В другом стихотворении этого же года Д. Бедный высмеял «стих языколомный, невразумительный к тому ж»,² образцы которого демонстрировались и рекламировались на страницах журнала «Леф».

Маяковский не сумел правильно оценить порочную, формалистическую сущность лефовских установок по вопросам языка. Это свидетельствовало прежде всего о том, что в 1923 году и в начале 1924 года сам поэт еще не во всем пересмотрел свое отношение к формалистическим теориям (об этом говорят и его статьи 1923 года).

С другой стороны, расхождение теоретических установок «Лефа» с творческими принципами его ответственного редактора было связано и с тем, что сам Маяковский очень мало внимания уделял теориям, которые излагались на страницах журнала. «Нам нужно повести всю нашу работу по линии производственной, — говорил он, имея в виду задачу «помощи словом строительству коммуны», — а не по линии плохо понятых теорий, вычитанных в конце концов из наших же книжек» (II, 532).

В оправдание своих измышлений лефовские теоретики нередко ссылались на стихи Маяковского, извращая смысл его творческой работы над словом, превознося отдельные проявления формалистического новаторства в его ранних произведениях.

¹ «Октябрь», 1924, № 2, стр. 8.

² Д. Б е д н ы й. Избранное, М., 1950, стр. 167.

Маяковский в своем поэтическом творчестве разбивал лефовские теории о «строительстве языка». Ориентиром, по которому он выправлял свой путь, непосредственным образцом и примером для него были выступления великих вождей революции — Ленина и Сталина.

Я
себя
под Лениным чищу,
чтобы плыть
в революцию дальше.
(VI, 138)

В этих словах Маяковский выразил огромное значение Ленина для своей поэтической деятельности, для достижения того неразрывного единства идейного содержания и художественной формы, которое находит блестящее выражение в лучших произведениях поэта. Этого единства Маяковский с особой настойчивостью добивался в поэме о Ленине, из которой и взяты цитированные стихи. Не случайно, начиная «про Ленина рассказ», поэт говорит о высокой требовательности к слову:

Слово за словом
из памяти таская,
не скажу
ни одному —
на место сядь.
Как бедна
у мира
слова мастерская!
Подходящее
откуда взять?
(VI, 140).

В статьях о Маяковском нередко цитируются слова поэта по поводу поэмы «Про это»: «Это для меня, пожалуй и для всех других, вещь наибольшей и наилучшей обработки» (II, 507) и особенно подчеркивается тщательная работа поэта над художественной формой и языком этого произведения. Действительно, как можно проследить по сохранившимся черновикам, Маяковский много усилий потратил на то, чтобы выразить «тонкие перепутанные чувства», то душевное смятение, которое было обусловлено столкновением общественных и личных отношений, новых норм общественной морали и еще цепко державшихся в сфере личных, интимных отношений пережитков прошлого.

Однако ясности и четкости стиля он добился только в тех местах поэмы, которые выражают глубокую веру поэта в пре-

красное коммунистическое будущее, когда будут уничтожены проклятые пережитки прошлого и подлинные человеческие чувства получают широкий простор для своего развития («чтоб всей вселенной шла любовь» — VI, 132).

Другой характер носила работа Маяковского над поэмой «Ленин». Поэт поставил перед собой задачу величайшей сложности — в художественном произведении воссоздать образ Владимира Ильича Ленина, раскрыть историческое значение его деятельности и человеческое обаяние великого вождя революции, показать бессмертие его дела, ставшего делом многомиллионных масс трудящихся.

Голосует сердце —
я писать обязан
по мандату долга, —

писал Маяковский (VI, 139), подчеркивая высокую ответственность темы. В своей автобиографии он отмечал, что «очень боялся этой поэмы, так как легко было снизиться до простого политического пересказа» (XII, 29).

Исследование языка и стиля поэмы «Владимир Ильич Ленин» пока еще не написано, не сохранились полностью и черновики, так что трудно представить весь объем той гигантской работы, которую проделал Маяковский в это время. Но даже некоторые сохранившиеся в записных книжках поэта отрывки и разночтения первых, опубликованных в различных журналах и газетах частей позволяют сказать, что он с величайшей тщательностью относился к каждому слову поэмы.

Цитированные выше стихи «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше» имели первоначально такие варианты:

I. Я
сегодня
себя чищу
я
хочу
пробиться дальше
(VI, 492).

II. Я
сейчас
себя чищу
завтра
отплываю дальше.
III. Я
сегодня
себя чищу
сейчас я
отплываю дальше.
(VI, 493).

Вероятно, это лишь некоторые из тех вариантов, которые перебрал поэт, прежде чем создать ту поэтическую формулу, которая вошла в поэму и которая так сжато и ясно выражает

определяющее значение образа Ленина для творческой работы Маяковского.

Первоначальный вариант 67-й и 68-й строк поэмы «Ленина стальную и ржаную простоту» поэт перерабатывает в краткое «Ленинскую простоту».

В лирическом отступлении, посвященном раздумьям о том, какими поэтическими средствами, какими словами можно раскрыть образ великого человека, который «за всех смог направлять потоки явлений», Маяковский решительно отвергает избитые, ничего не говорящие слова вроде «пророк», «царственный вид», «дар божий»:

Скажут так, —
и вышло
ни умно, ни глупо.
Повисят слова
и уплывут, как дымы.
Ничего не выколушишь
из таких скорлупок.
Ни рукам,
ни голове не ощутимы.
(VI, 142).

После этих слов в записной книжке поэта были такие стихи:

I. Как же
Ленину
таких туманов меры
II. Как же
Ленина
таким туманом мерить
(VI, 496).

«Туманов меры», «туманом мерить» — эти выражения связаны с предыдущими стихами: «повисят слова и уплывут, как дымы».

Однако в дальнейшем поэт отказывается от такого «туманного» определения и в окончательный текст входит стих:

Как же
Ленина
таким аршином мерить!
(VI, 142).

Значительной переделке, повидимому, подвергалась строфа поэмы, в которой Маяковский полемически резко выразил свое эстетическое кредо. Н. Кальма в статье «Владим Владимыч», опубликованной в журнале «Октябрь» (1937, № 2), приводит один из первоначальных вариантов, переписанных, по заявлению автора, с черновиков поэта в 1924—1925 годах:

Пролетариат —
 для вас это слово узко
 попали в коммунизм,
 как в львиный ров.
 А для нас в этом слове музыка
 расцвета и гибели целых миров.
 (VI, 517—518).

В окончательном тексте Маяковский выбросил библейское сравнение «как в львиный ров», выбросил последний стих, очень напоминающий космический размах его poem «150 000 000» и «Пятый Интернационал». Строфа получила законченное и ясное выражение:

Пролетариат —
 неуклюже и узко
 тому,
 кому
 коммунизм — западня.
 Для нас
 это слово —
 могучая музыка,
 могущая
 мертвых
 сражаться поднять
 (VI, 157).

Характерно очень четко выраженное стремление поэта к ясности и простоте поэтического слога, следование тому замечательному правилу, которое великолепно выразил Некрасов:

... важен в поэме
 Стиль, отвечающий теме.¹

Вырабатывая «стиль, отвечающий теме», Маяковский вновь и вновь обращался к классической русской поэзии. Его произведения начала 20-х годов позволяют утверждать, что еще в период работы в Роста и затем в последующие годы поэт пересматривает свое прежнее отношение к классическому наследию. И это сказывается прежде всего в его творческой практике. Агитационные стихи для плакатов Роста Маяковский создавал, опираясь на традиции русской литературы XIX века и народно-поэтического творчества. В его стихотворениях не раз появляется своеобразная переключка со стихами Пушкина и Некрасова. Так, в написанном на острую политическую тему «Стихотворении о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе» Маяковский вводит с небольшим изменением стихи из «Песни о вещем Олеге»

¹ Н. Некрасов, Полное собрание сочинений, т. 2, Гослитиздат, М., 1948, стр. 439.

(«Правдив и свободен мой вещий язык и с волей советской дружен» — II, 88). Пушкинский образ пламенного пророка, призванного «глаголом жечь сердца людей», позволяет Маяковскому в стихотворении «Поэтам» беспощадно высмеять эпитонов, не понявших высокого гражданского духа классической русской литературы и весь вопрос об отношении к наследию сводивших к чисто формальному подражанию.

Сюжет сатирического стихотворения «Дипломатическое», в котором поэт выдвигает тему растущего международного авторитета молодой советской страны, перекликается с замечательным стихотворением Некрасова «Размышления у парадного подъезда». Маяковский опять-таки вводит в свое произведение несколько перефразированные стихи Некрасова:

Постояв,
развязали кошли пилигримы.
Но швейцар не пустил,

франк швейцарский не взяп.

«И пошли они,

солнцем палимы. . .»

(II, 312).

Учиться у классиков призывала партия, призывал В. И. Ленин, указывавший, что социалистическая культура может быть создана только на основе критического овладения классическим наследием. Участие в агитационно-пропагандистской работе партии и, особенно, изучение ленинских выступлений в период творческой работы над образом Ленина помогли поэту глубже осознать великое значение классического наследия.

Маяковский с большой гордостью называл себя поэтом агитатором. В эти слова он вкладывал большой смысл. Поэт-агитатор — это борец за социализм, это проводник великих идей партии, это наконец, воспитатель масс. Его оружие — слово, и это оружие должно действовать без промаха. Мастерству большевистской агитации поэт учился у партии, у ее великих вождей Ленина и Сталина. В своих выступлениях 1924—1925 годов он ставит вопрос о значении классической русской литературы для развития советской литературы, призывает поэтов и писателей учиться у классиков поэтическому мастерству: «Я буду последним идиотом, если скажу: „товарищи, переписывайте Алексея Крученых, его «дыр, бул, щыл»“. Нет, мы говорим: когда ты даешь революционную боевую песню, то помни, что мало в этой песне дать случайное выражение, которое подвернется под руку, а подбирай слова, которые выработали до тебя поколения предыдущей литературы» (II, 526).

Детально показать, как писатель претворял эту мысль, можно будет лишь тогда, когда будет проведена большая исследовательская работа по изучению языка Маяковского в свете тех указаний, которые даны в гениальном труде товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Однако совершенно ясно, что поэт творчески использовал богатейшее наследие языка классической русской литературы. Достаточно очевидно и то, что язык Маяковского даже в послеоctябрьский период претерпел очень большие изменения, что поэт настойчиво работал над очищением своих произведений «от поэтической шелухи» (X, 324), «от туманной непонятности» (X, 250), боролся за точное, полновесное поэтическое слово.

В период работы над поэмой «Ленин» Маяковский создает стихотворение «Юбилейное», в котором с глубокой любовью обращается к великому русскому поэту. Пушкина и Некрасова Маяковский рассматривает как своих прямых предшественников и вместе с тем он подчеркивает неизмеримо выросшие задачи советской поэзии, призванной отразить эпоху великой социалистической революции:

Битвы революции
и любовь
пограндиознее
посерьезнее «Полтавы»,
опегинской любви.
(II, 341).

«Стиль», отвечающий теме» Маяковский создавал, равняясь на стиль Ленина и Сталина. В трудах великих деятелей революции находят яркое выражение идеи марксизма-ленинизма, являющиеся высшим достижением мировой культуры, великолепно раскрывается богатство и своеобразие русского языка. Великое историческое значение русского языка, впервые в истории человечества ставшего орудием борьбы за социалистическую культуру, хорошо понимал поэт, писавший в своих стихах:

Да будь я
и то
без унынья и лени
я русский бы выучил
только за то,
что им разговаривал Ленин
(VIII, 209).

Товарищ Сталин в исторической речи на вечере кремлевских курсантов, раскрывая во всем величии и простоте образ Влади-

мира Ильича Ленина, подчеркнул характерную черту ленинского стиля. «Только Ленин умел писать о самых запутанных вещах так просто и ясно, сжато и смело, — когда каждая фраза не говорит, а стреляет».¹

Маяковский хорошо знал эту речь И. В. Сталина, она легла в основу работы поэта над образом Ленина.² Он настойчиво добивался насыщенности, ясности и четкости своего поэтического языка. Известно, что в поэме довольно широко используется прием введения в поэтический текст подлинных ленинских выражений.³ Однако почти никто из исследователей не показал, какую роль играют ленинские цитаты в поэтическом языке Маяковского, насколько отвечает литературному ленинскому стилю стиль самой поэмы. А это обстоятельство играет важнейшую роль для решения вопроса о новаторстве поэтического языка Маяковского. Главный смысл своей творческой деятельности поэт видел в том, чтобы поэзию сделать мощным оружием борьбы за коммунизм. «Поэт тот, кто в нашей обостренной классовой борьбе отдает свое перо в арсенал вооружения пролетариата» (X, 373), — заявлял Маяковский в выступлении на вечере, посвященном двадцатилетию его деятельности.

Этой главной задаче Маяковский подчинял всю свою творческую работу, в том числе и работу над языком и стилем своих произведений. Новаторство поэтического языка Маяковского в том и заключается, что он, творчески перерабатывая великое наследие классической литературы и народно-поэтического творчества, создал такой поэтический стиль, который способен был выразить мысли и чувства советского человека, воспитанного Лениным и Сталиным, который мог передать величие эпохи социалистической революции.⁴ Этот стиль прежде всего характерен для таких произведений поэта, как «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!». Энергическую ясность ленинской речи удачно передает чеканный стих Маяковского. Ленинские выражения впаяны в поэтический текст, в них концентрируется главная мысль данной части поэмы. Вот как изображает поэт период реакции после революции 1905 года:

¹ И. В. Сталин, Сочинения, т. 6, стр. 53.

² А. С. Мясников. Маяковский. Лекции, прочитанные в Высшей партийной школе при ЦК ВКП(б), М., 1949.

³ Эти факты отмечены во многих работах о Маяковском.

⁴ Поэт глубоко чувствовал, как эпоха революции обогатила русский язык и поэтому, подчеркивая высокую идейность советской литературы, он требовал единства содержания и формы, идеи и языка. «Стихотворение должно иметь в себе полный политический идейный заряд, — писал Маяковский. — Надо, чтоб этот заряд неся по всей новейшей технике, обгоняя прошлые стрелятельные возможности» (X, 307).

Зверела реакция. Интеллигентчики
 ушли от всего и все изгадили.
 Заперлись дома, достали свечки,
 ладан курят — богоискатели.
 Сам заскулил товарищ Плеханов:
 — Ваша вина. Запутали, братцы!
 Вот и пустили крови лохани!
 Нечего зря
 за оружие браться. —
 Ленин в этот скулеж недужный
 врезал голос, бодрый и вычный:
 — Нет, за оружие
 браться нужно,
 только более решительно и энергично.
 Новых восстаний вижу день я
 Снова подымется рабочий класс.
 Не защита — нападение
 стать должно лозунгом масс.
 (VI, 181—182).

В статье «Уроки московского восстания» В. И. Ленин противопоставил заявлению Плеханова «не нужно было браться за оружие» свое требование: «Напротив, нужно было более решительно, энергично и наступательно браться за оружие, нужно было разъяснить массам невозможность одной только мирной стачки и необходимость бесстрашной и беспощадной вооруженной борьбы».¹ В конце статьи Ленин пророчески писал: «Будем помнить, что близится великая массовая борьба. Это будет вооруженное восстание... Наступление на врага должно быть самое энергичное; нападение, а не защита, должно стать лозунгом масс».²

Те фразы, в которых в сущности заключалась главная мысль ленинской статьи, почти целиком вошли в поэму (поэт только

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 11, стр. 147.

² Там же, стр. 152.

изменил, в соответствии с требованиями ритма, порядок слов). Ленинские слова, сосредотачивая на себе основную смысловую нагрузку, в то же время органически сливаются со всем текстом поэмы. Это свидетельствует об идейной и художественной зрелости Маяковского, о высоких достоинствах его поэтического стиля.

Ревнителю академического «благочестия» в языке и формалисты, призывавшие «строить» новый язык, с раздражением писали о политической фразеологии, все шире входившей в литературный язык 20-х годов. И те, и другие рассматривали это как засорение, «порчу» русского языка. На страницах журнала «Леп» публиковалось немало вредной чепухи о «словесных штампах», под рубрику которых формалисты подводили даже важнейшие лозунги партии. Совершенно ясно, что под видом борьбы за чистоту языка протаскивались враждебные политические идеи, скрывалось неприятие советского строя.

Маяковский воспринимал призывы коммунистической партии как выражение коренных задач и потребностей советского народа. Им он подчинял свою творческую деятельность. В них он видел те великие перспективы, которые несет народу советская власть. Политическая фразеология эпохи 20-х годов широко отражена в творчестве поэта. Но дело не только в том, что Маяковский вводил в свои произведения политическую лексику. Он умел поэтически раскрыть глубокий идейный и жизненный смысл слов и оборотов, характерных для публицистики советской эпохи.

Известно, что образность присуща самому языку, она не является исключительной особенностью поэтической речи. Но в языке художественных произведений это качество, свойственное и нашей повседневной — разговорной, деловой, политической речи, — выступает на первый план, становится определяющим, так как и сама литература, по определению Белинского, есть мышление в образах. Поэзия Маяковского дает богатейший материал для подтверждения и развития этого тезиса. Вводя в свои стихи политическую лексику и фразеологию, используя особенности живой разговорной речи, поэт отнюдь не уничтожал грань, отделяющую поэтический язык в широком смысле этого слова, т. е. язык, обработанный мастером, от повседневной разговорной или деловой речи. Наоборот, используя заложенную в языке образность, Маяковский перерабатывал взятые из различных стилей речи элементы, подчиняя их требованиям поэтического языка.

Стихи из поэмы «В. И. Ленин», посвященные партии, наглядно подтверждают это положение. Маяковский писал:

Слова
 у нас,
 до важного самого,
 в привычку входят,
 ветшают, как платье.
 Хочу
 снять заставить заново
 величественнейшее слово —
 партия.
 (VI, 176—177).

Политический термин, прочно вошедший в язык народа, Маяковский раскрывает поэтически, при помощи ряда развернутых метафор:

Партия —
 это
 единый ураган,
 из голосов спрессованный
 тихих и тонких,
 от него
 лопаются
 укрепления врага,
 как в канонаду
 от пушек
 перепонки.

А если
 в партию
 сгрудились малые, —
 сдайся, враг,
 замри
 и ляг!

Партия —
 рука миллионнопалая,
 сжатая
 в один
 громящий кулак.

Партия —
 это
 миллионов плеча,
 друг к другу
 прижатые туго.
 Партией
 стройки
 в небо взмечем,
 держа
 и вадывая друг друга.

Партия —
 спинной хребет рабочего класса.

Партия —
 бессмертие нашего дела.

Партия — единственное,
 что мне не изменит.

И завершается это вдохновенное прославление партии замечательными строками:

Мозг класса,
 дело класса,
 сила класса,
 слава класса —
 вот что такое партия.
 (VI, 177—179).

Политический смысл этой поэтической характеристики позволяет утверждать, что Маяковский опирался на гениальный труд И. В. Сталина «Об основах ленинизма», публиковавшийся в «Правде» в апреле и мае 1924 года.

Но поэт не ставил своей задачей целиком воспроизвести полное и всестороннее научное определение партии, данное в работе И. В. Сталина. Он стремился в образах показать кровную связь партии с народом, ее значение в борьбе за социализм, и эту задачу поэт выполнил блестяще. В строках поэмы, посвященных партии, в самих образах, в отборе слов глубоко отражена преданность поэта делу партии. Не случайно для характеристики слова «партия» привлекается высокая, торжественная лексика («сиять», «величественнейшее», «бессмертие», «слава» и т. п.).

Поэтический язык — это язык образный по преимуществу и потому в нем гораздо в большей степени, чем в языке деловом, научном, выражается авторское отношение к предмету высказывания. Художественный образ включает не только отражение объективного мира, но и эстетическую оценку явления. Эта эстетическая оценка, в первую очередь, проявляется в подборе слов, ибо слово является материалом и оружием писателя. С этой точки зрения интересно проследить, как дается характеристика капитализма в поэме, какими средствами языка поэт передает свое отношение к буржуазному миру. Вот несколько отрывков из той части поэмы, которая посвящена истории развития капитализма:

Город грабил,
 греб,
 грабастал,
глыбил
 пуза касс,
 (VI, 148).

Он враз
 и царства
 и графства сжевал
с коронами их
 и с орлами.

Встучнел,
 как библейская корова
 или вол,
 облизывается.
 Язык — парламент.
 (VI, 153—154).

Лишь наживая,
 жря
 и сия,
 капитализм разбук
 и обдряб.
 Обдряб
 и лег
 у истории на пути
 в мир,
 как в свою кровать.
 Его не объехать,
 не обойти,
 единственный выход —
 взорвать.
 (VI, 155—156).

Бросается в глаза подчеркнуто резкая, «сниженная», отрицательно окрашенная лексика. Иногда поэт прибегает к созданию нового слова, чтобы более выразительно передать свое презрительное отношение к капиталистическому миру, к капиталистической культуре («задолицая полиция», «пол ампиристый, потолок рококовый»). Это ярко проявляется и во многих других произведениях Маяковского, затрагивающих тему капитализма и, особенно, в его стихах о загранице (ср.: «Капитал — его препохабие» — VII, 171; «разъянайтед стес» — VII, 175; «куксин вождь» — VII, 399, и т. п.). Работа Маяковского над словом была прежде всего подчинена политическим требованиям. Советская действительность, коммунизм, партия в его произведениях раскрываются как живое воплощение высокого и прекрасного.

Отечество
 славлю,
 которое есть,
 Но трижды —
 которое будет, —

писал поэт в поэме «Хорошо!» (VI, 328—329), подчеркивая героический характер нашей жизни, показывая живое воплощение идей социализма в нашей действительности.

Врагов революции, врагов советского народа поэт беспощадно клеймил самыми резкими, грубыми словами.

«Я ухо словом не привык ласкать», — писал Маяковский в поэме «Во весь голос». Отвечая на записки, поэт говорил:

«Вот также часто говорят, что я употребляю слово „сволочь“. Я употребляю это слово потому, что оно попадает в жизни. Пока это понятие существует, до тех пор оно и в стихах будет попадаться. Я никак не могу амнистировать „сволочь“ из соображений эстетического порядка, так полным словом и называю» (X, 376—377).

Маяковский знал, что острая политическая злободневность его поэзии, поднимавшей важнейшие проблемы общественной жизни, политическая насыщенность его языка неизбежно вызовет нападки на него со стороны тех, кто выступал против принципов новой, социалистической литературы, сознательно или бессознательно являясь проводником буржуазной идеологии. И поэт заранее отвечал своим «критикам» в поэме «Ленин»:

Знаю,
лирик
скривится горько,
критик
ринется
хлыстиком выстегать:
— А где ж душа?!
Да это ж — риторика!
Поэзия где ж?
Одна публицистика!! —
Капитализм —
неизлечимое слово,
куда изыщней звучит —
«соловьев»,
но я
возвращусь к нему
снова и снова.
Строку
агитаторским лозунгом взвей.
(VI, 156).

Вот в этой политической заостренности поэтического языка, в широком охвате самых разнообразных стилей богатейшего русского языка, обработанных мастером в единый речевой комплекс, и заключается своеобразие языка Маяковского.

Настоящая статья, представляющая собой лишь предварительный экскурс в область формирования поэтического языка Маяковского (до 1925 года включительно), показывает, что поэт в своей творческой работе над словом шел по тому пути, который проложили классики великой русской литературы. Он полной мерой черпал яркие, выразительные слова и обороты из

живого разговорного языка, из различных стилей письменной речи, из народной поэзии. В его стихах, как и в творчестве Пушкина, широко отражена фразеология эпохи и прежде всего политическая фразеология. Указания партии о языке политической агитации, речь Ленина и Сталина оказали огромное воздействие на творческие искания поэта, с гордостью называвшего себя агитатором, пропагандистом идей коммунистической партии.

Глубоко жизненная основа поэзии Маяковского определила характер его поэтического стиля, особенности его поэтического языка. Новаторство Маяковского в области поэтического языка заключалось не в создании новых слов, не в «преодолении синтаксиса», как это утверждает в своей книге Г. Винокур, а в творческой переработке исторически сложившегося богатейшего словарного состава русского языка, в умении поэта средствами языка раскрыть поэзию борьбы за социализм.





А. С. БУШМИН

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИЛЕМ А. ФАДЕЕВА

(Произведения 20-х годов)

А. Фадеев принадлежит к поколению зачинателей советской литературы. В его творческом пути нашли отражение основные этапы истории советской прозы. В частности, первые произведения Фадеева, появившиеся в 20-е годы, представляют большой интерес в плане изучения процесса становления литературной социалистического реализма. Фадеев начал свою литературную деятельность в период активных исканий в области создания нового искусства. Его раннее творчество не свободно от ошибок и недостатков. Успешно и быстро преодолевая их, писатель создал роман «Разгром», который явился одним из выдающихся достижений советской литературы.

В настоящей статье мы пытаемся рассмотреть некоторые особенности стиля молодого Фадеева, охарактеризовать развитие художественного мастерства писателя в 20-е годы.

1

Начало писательской работы Фадеева относится к лету 1921 года. В это время он задумал написать роман о гражданской войне на Дальнем Востоке. Сложный замысел, в котором переплетались темы двух будущих произведений — «Разгрома» и «Последнего из Удэге», требовал большого литературного опыта и был реализован лишь после того, как Фадеев испробовал свои силы в жанрах повести и рассказа.

Первая повесть — «Разлив» — написана им в 1922—1923 годах (текст первой публикации датирован «19 мая 1923 г.»), когда он учился в Горном институте. «Разлив» первоначально был опубликован в 1924 году в альманахе «Молодогвардейцы» и в этом же году вышел отдельным изданием. Повесть вызвала

несколько рецензий и журнальную статью Ю. Либединского «Художник-большевик». Либединский дал повести высокую оценку («все произведение словно вылито из одного куска»).¹ Он верно угадал в Фадееве писателя с большим будущим, хотя и не сохранил чувства меры в похвале. Рецензенты также отметили одаренность автора, указав в то же время на серьезные недостатки произведения.

В 30-е годы Фадеев отказался переиздавать свою первую повесть и подверг ее уничтожающей критике. «„Разлив“ — не-серьезное и неряшливое произведение, — пишет он. — Там есть удачные страницы описаний природы, изображения отдельных лиц, событий, но в целом произведение рыхлое, с неясной мыслью, написанное дурным языком». В этой повести, — отмечает Фадеев, — «получилось много ложных образов, фальшивых, таких, о которых мне стыдно сейчас вспоминать».² Причину своей неудачи он объяснил влиянием на него, еще неопытного писателя, дурных литературных образцов того времени: в литературе 1922—1923 годов были в моде «рубленая проза» и «кимажинизм».

Казалось бы после такой авторской оценки о повести не стоит и говорить. Так и поступают обычно пишущие о творчестве Фадеева. В лучшем случае о повести упоминают мимоходом как о вещи целиком «нефадеевской».³ Это не совсем верно. В повести, действительно, многое сказано с «чужого голоса», но в ней уже ясно слышен и голос будущего Фадеева, певца революции и партии. Выделить то и другое, определив отношение их к последующему творчеству, важно для изучения, в частности, первого зрелого произведения Фадеева — «Разгрома».

По замыслу автора, повесть «Разлив» должна была дать картину революционного движения в деревне Южно-Уссурийского края в 1917 году, после февральского переворота, на подступах к Октябрю. В родное таежное село возвращается с фронта Иван Неретин (главный герой повести). Целых десять лет провел он в разных местах страны, переменил несколько профессий, приобщился к революционной литературе, был на фронте, стал большевиком.

К моменту его возвращения в селе произошли некоторые изменения, вызванные февральской революцией. Они, однако, не отразились существенным образом на социальной судьбе деревни: переменились лишь названия местных органов власти, одна кулацкая группа волостных правленцев заменилась другой.

¹ «Октябрь», 1924, № 4, стр. 158.

² А. Фадеев. Литература и жизнь. Статьи и речи. «Советский писатель», М., 1939, стр. 150.

³ А. Дерман. Творческий метод А. А. Фадеева. «Литературная учеба», 1941, № 1.

Волевой и смелый Неретин, собрав вокруг себя немногочисленную группу единомышленников из сельской бедноты, добился изгнания кулаков из волостного правления. Чрезвычайный волостной съезд избрал Неретина председателем земской управы. За этим последовали попытки кулаков, воздействующих на крестьян подкупам и обманом, изгнать Неретина из правления.

Борьба возглавленной Неретиным бедноты с кулацкой группой достигает своего высшего напряжения в заключающем повесть эпизоде борьбы с разливом. Внезапный разлив реки угрожает населению гибелью. Кулаки не хотят дать лодок для спасения людей. Неретин прибегает к репрессиям против кулаков, отбирает у них лодки и организует спасение людей. Такова основная сюжетная линия повести.

Изображение людей большевистской партии, коренных преобразований, вызванных социалистической революцией в жизни и в сознании народа, характерно для всех книг Фадеева. Это заметно уже и в первой повести. Вот один из примеров.

«И думал Неретин о том, как неумолимые стальные рельсы перережут когда-нибудь Улахинскую долину, а через непробитые сихоте-алиньские толщи прямой и упорный, как человеческая воля, проляжет тоннель. Раскроет тогда хребет заповедные свои недра, заиграет на солнце обнаженными рудами, что яркие и червоны, как кровь таежного человека. По хвойным вершинам впервые застелится горький доменный дым, и новые жирные целики глубоко взроет электрический трактор.

«И оттого, что воспоминание о тракторе было связано с нехитрой жалобой гольда на обрывке березовой коры, захотелось Неретину, чтобы одним из таких тракторов управлял седой и молчаливый таежный сын — Тун-ло» (356—357).¹

В приведенной цитате, в не свойственной будущему Фадееву манере, выражена мысль, которая позднее получит развитие в ряде его произведений. Мечта Неретина заставляет вспомнить мечту Левинсона. Мысль о возрождении отсталой народности переключается с основной идеей «Последнего из Удэге». Мысль об индустриальном вторжении в заповедные недра ляжет также в основу рассказа «Землетрясение» (1934).

Большевик Неретин несет в своем характере основные признаки (правда, очень несовершенно выраженные), присущие образам большевиков более поздних произведений Фадеева: Соболю, Селезневу, Челнокову («Против течения»), Левинсону («Раз-

¹ Здесь и в дальнейшем цитирую повесть «Разлив» по изданию: А. Фадеев. Разгром. — Против течения. — Разлив. Изд. 3-е, М.—Л., 1928. В скобках приводятся страницы.

гром»), Петру Суркову и Алексею Чуркину («Последний из Удэге»).

Первую повесть Фадеева следует рассматривать в ряду многочисленных произведений того времени о революции в деревне. Обычным героем этих произведений был местный, деревенский коммунист, поведение которого определялось лишь его социальным положением, его классовым инстинктом. Андрон Непутевый — герой одноименной и популярной в свое время повести Неверова — довольно характерный для литературы начала 20-х годов образ сельского коммуниста. Не обладая идейно-политическим опытом и руководствуясь только чувством классовой ненависти к врагу, такой деревенский вожак не был в состоянии возвыситься до уровня идейного организатора масс. Он был лишь инициатором стихийных форм борьбы: по малейшему поводу угрожал наганом, и т. п.

В образе Неретина есть андроновские черточки, он тоже нередко прибегает к подобным примитивным способам борьбы. Но Фадеев уже в первой повести стремится подчеркнуть решающее значение идейности и организованности, вносимых пролетариатом и партией в действия масс. Неретин прошел десятилетнюю школу жизни городского пролетария, стал человеком большевистской партии. Он привез в село политические брошюры и листовки, призывавшие к революционной борьбе.

Правда, выводы Неретина из прочитанных книг временами бывают наивны. Таковы его размышления о том, что надо «мак покосить: опиум одурманивает мозги» (281) или об «одном звене», которое надо «нащупать», чтобы «потащить за собой всю цепь» (329). Но это, конечно, естественно для человека, проходящего начальную стадию знакомства с политической книгой.

Образ человека нового типа не получил в «Разливе» надлежащего реалистического воплощения. Неретин как большевик находится только в процессе формирования, черты большевистского деятеля в нем еще только намечаются. Автор еще не овладел мастерством изображения типичного характера. Так, например, даже в описании бытовых и портретных деталей Фадеев стремился подчеркнуть необыкновенность своего героя: «Неретин быстро заработал веслом. Почему-то так же растерянно и просто, как у всех (1 ? — А. Б.), трепыхалась на ветру его серая солдатская рубаша» (333).

До написания повести Фадеев прошел серьезную школу руководящей партийной работы, встречался с видными партийными работниками. Но он не сумел выразить свой опыт в художественных образах. Неоправданное восхищение автора Неретиным — нехитрый прием, наивно рассчитанный на то, чтобы пробудить

в читателе интерес к своему герою. В дальнейшем, когда Фадеев достиг высокого мастерства в изображении представителей коммунистической партии, само собой исчезло стремление писателя подсказывать читателю желаемые эмоции: сам реалистический образ непосредственно вызывал их. Левинсон, который как большевик значительно выше Неретина, сохраняя все черты обыкновенности, является вместе с тем ярким образом человека «новой породы».

Избрав темой повести революционное пробуждение отсталой окраинной деревни, Фадеев увлекся этнографической экзотикой, пейзажными зарисовками, второстепенными бытовыми эпизодами, которые проходят серией отдельных разрозненных картин, затемняя и замедляя развитие основной мысли произведения, а временами вступая в противоречие с ней.

Писатель мечтает о том, чтобы приобщить гольда к культуре и посадить его на электрический трактор, и в то же время с упоением рисует портрет 93-летнего гольда, в жилах которого «дикая кровь предков мешалась... с янтарной смолой» (270). Две противоположные идейно-художественные тенденции — воспевание революции, индустрии, человека новой культуры, с одной стороны, и поэтизации натурального строя, «девственного» человека, обычаев тайги, с другой, — раздваивают повесть.

Автора чрезмерно увлекает местная экзотика: буйные пейзажи, здоровенные люди с признаками звериной первобытности, натуралистические картинки быта таежной деревни, поединки человека с человеком, с зверем, со стихией. Вот таежный мужик храбро соревнуется в упорстве и силе с течением своенравной горной речки; вот сильные и ловкие, как звери, таежные парень и девка ведут любовный поединок; вот дикий кабан, щетинистый, как еж, переплывает речку и свирепо бросается на людей, и т. д.

В повести показана только физическая сторона жизни (борьба со стихией, крестьянские работы, ссоры и рукопашные потасовки на сельской сходке). Жизнь духовная представлена слабо и не только потому, что она не развита у этих людей или автор не умел ее показать, а прежде всего потому, что в этот период Фадеев недооценивал значение изображения психологии.

Так, например, герой повести Неретин под впечатлением журнальной статьи предался мечтам об электрических тракторах, которые в будущем пройдут по плодородной целине. Автор спешит объяснить это как «временную слабость» героя: «Неретин был человек практический, но жара разморила его, и он размечтался» (280).

Кроме мечты о тракторах, допущенной с оправдательной оговоркой, мы ничего не узнаем о переживаниях Неретина — этого

наиболее думающего героя повести — и видим только его поступки. Порою лишь упоминается о том, что Неретин думает: «В лохматой голове Ивана — в этом луженом и крепком солдатском котелке — уже варились и кипели простые, обыденные мысли о работе» (291—292).

Всюду в повести, где речь идет о мыслях и чувствах, автор намеренно упрощает их, прибегая к грубо вещественным сравнениям.

Процесс мышления уподобляется варению в котелке или рубке дров, а самые мысли — колотым дровам. «На сходке по кочковатым головам мужиков прыгали короткие рубленые слова Неретина. Раздвигали они плотно сшитые черепа и согласно укладывались внутри, как мелкие, хорошо колотые дрова» (348). «Были у Харитона всегда прямые, грубые, топором тесанные мысли» (348). «Мысли тянулись с такой же болезненной ясностью. Были они совсем голые и неживые — катились механически одна за другой» (323).

Заметно также, что автор избегает ситуаций, требующих психологического анализа. Вот как, например, рассказывается о приезде в волость «незнакомому человеку», очевидно, крупного партийного работника:

«В волость приехал человек совершенно незнакомый. Он завалился прямо к молодому Неретенку, и между ними произошел довольно интересный разговор, после которого на сеновале собралось целое совещание» (277).

«Съезд состоялся многолюдный. Старое правление изругали. Незнакомый человек сказал несколько речей. Был он в очках, лысый, немного кривой. Речи мало кто понял. Согласились, что войну надо окончить, а также насчет помещиков. Только помещиков в Сандагоуской волости не водилось.

«Вечером того же дня избрали земскую управу и председателем ее — молодого Неретенка» (278).

Интересный разговор с приезжим человеком, первые выборы революционной власти в волости — эти важнейшие для раскрытия замысла повести события лишь бегло упомянуты.

Зато в следующей главе довольно пространно описывается происшедшая на сельском сходе ссора и драка. «Мелькали, как молоты, кулаки, трещали скулы, рвались праздничные пиджаки, и яростный звериный рык окутал толпу вместе с едкой и жаркой дорожной пылью» (285).

Сравнивая эти натуралистические сцены мужицких сходок с мастерской картиной сельского собрания в «Разгроме», видишь как бы двух совершенно различных писателей: в первом случае — поверхностный бытовик, во втором — психолог.

В характеристике персонажей «Разлива» автор постоянно подчеркивает их физическую силу: «Жмыхов... легко гнул правой ладонью медные пятаки, а кровь его бурлила, кипела и пенилась, как березовый сок весною» (270); «Был Тун-ло коряв и мшист, как лес: дикая кровь предков мешалась в его жилах с янтарной смолой, что текла по кедровым венам в заповедных улахинских чашах» (270); «Были парни широкогруды и мохнаты, как изюбры» (304); «Сопели, как кабаны, лесовики» (310) и т. д.

Став на путь воспевания физической силы, естественно было прибегнуть к зоологическим уподоблениям. В повести люди часто сравниваются с животными (кабанами, оленями, лошадьми, овцами). В этом проявилась идейно-художественная незрелость Фадеева.

В годы, когда писалась повесть, известное распространение имела в быту и в печати вульгарная подмена психологии физиологией. В некоторых беллетристических произведениях всячески казнили психологизм, объявляли его «буржуазным» пережитком, реалистическое выявление сложности человеческого характера подменялось натуралистической разрисовкой физических портретов и описанием немотивированных поступков персонажей. Если сам автор впоследствии признал пагубное влияние на повесть таких явлений, как «рубленая проза» и «имажинизм»,¹ то еще более пагубным надо признать влияние модного нигилистического отношения к психологии человека.

Писатель задался целью показать революционное пробуждение жителей глухих, полудиких окраин. Но, залюбовавшись этнографической экзотикой, он отступил от своей начальной мысли и опозитизировал людей первобытной силы, оставив образ нового человека Неретина недоработанным. Натуралистические приемы и средства оказались в противоречии с идеей повести.

Критика высказывала мнение о родственности «Разлива» и даже последующих произведений Фадеева («Против течения», «Разгром», «Последний из Удэге») творчеству Джека Лондона.² Первая повесть дает известное основание для такого сближения. Фадеев сам писал об этом в одном из своих писем.³ Пепцы «пионерства» — Джек Лондон и Фенимор Купер — служили

¹ А. Фадеев. Литература и жизнь, стр. 150.

² См.: Ю. Либединский. Художник-большевик. — «Октябрь», 1924, № 4; Ж. Эльсберг. «Разгром» А. Фадеева и влияние Л. Н. Толстого. — «Октябрь», 1927, № 8; Л. Левин. Мечта о силе. — «Литературный современник», 1934, № 6.

³ Письмо А. Фадеева к автору настоящей статьи.

Фадееву некоторым образом в приемах описания быта и природы полудикого края.

Фадеев в первой повести лишь талантливый сочинитель. Выбор слова у него не всегда верен. Цветистость языка предпочиталась простоте и точности выражения. Большой, мужественный, волевой и грубоватый человек Неретин называется «сизоперым голубем» или «красноперым ирисом». Читателю понятно желание автора: он хотел создать поэтический образ своего героя, но вместо художественного портрета получился искусственный цветной рисунок. Поэзия приложена к предмету, а не родилась из него.

Нарочитая цветистость эпитета характерна для стиля этого произведения. Такие выражения, как «элатосизый пояс горящего леса» (291), «синеперая рябь волн» (336) и т. п. встречаются на каждой странице.

Украшательство нередко вступало в противоречие с элементарным смыслом фразы. «В лохматой голове Ивана (автор любит повторять эту портретную деталь, — А. Б.) — в этом луженом и крепком солдатском котелке — уже варились и кипели простые, обыденные мысли¹ о работе. Синие глаза его испепеляли липкую ночную полутьму, тело было спокойно и так же спокойна была душа» (291—292). Мы уже указывали на неудачность грубо вещественных уподоблений. Теперь обращаем внимание на смысловую несогласованность приведенных слов. По ассоциации с «котелком» глагол «кипели» — понятен, но температура, если можно так выразиться излишне высока, когда речь идет всего лишь о «простых, обыденных мыслях». Глаза «испепеляли», а душа была спокойна — опять та же смысловая неувязка между частями фразы, так как первая говорит о предельном напряжении чувств, вторая — отрицает это.

Для синтаксиса повести характерна короткая «рубленая» фраза. При этом в портретном рисунке надоедливо повторяется один и тот же глагольный зачин: «Был Тун-ло коряв и мшист, как лес» (270); «Был он человек большой, но легкий» (276); «Был он в очках, лысый, немного кривой» (278); «Был он угрюм и решителен» (284); «Был он низкого роста, но коренастый» (296).

Синтаксис повести совершенно чужд стилю зрелого Фадеева. Фадеев сам говорит, что в манере письма повести он следовал распространенной «рубленой прозе».² Альманахи и журналы начала 20-х годов дают полное представление о массовости явле-

¹ Курсив в цитатах из произведений Фадеева принадлежит мне, — А. Б.

² А. Фадеев. Литература и жизнь, стр. 150.

ния, оказавшего такую плохую услугу начинающему писателю. И «рубленая проза» (короткие фразы в 2—3 слова), и сказовый глагольный зачин («был»), имитирующий летописный стиль, сделали на некоторое время прямо-таки литературной корью.¹

Оценивая слабые и сильные стороны первой повести Фадеева, можно сделать следующий вывод.

Повесть свидетельствовала об одаренности автора и вместе с тем о его литературной неопытности. Появившись в начальный период советской прозы, она отразила в своем стиле разного рода увлечения писателей той поры. Показав заметную самостоятельность в идейной трактовке темы, начинающий писатель в первом своем произведении еще не выявил собственной художественной индивидуальности. Повесть скорее давала основание думать, что перед нами бытописатель, склонный к воспроизведению только внешних сторон жизни, а не художник-психолог, наблюдатель и истолкователь душевных перипетий, каким показал себя Фадеев впоследствии. Облик будущего Фадеева обозначается лишь в замысле (выбор темы и основного героя), который остался неразвитым и угадывается только при ретроспективном анализе.

2

Второе произведение А. Фадеева — рассказ «Против течения» — написан в 1923 году. В мае 1923 года была закончена повесть «Разлив». С мая по октябрь автор работал над рассказом и впервые опубликовал его в ноябрьско-декабрьской книжке журнала «Молодая гвардия». В печати рассказ появился несколькими месяцами ранее «Разлива». В отличие от повести, которая была впоследствии забракована автором и с начала 30-х годов не переиздавалась, рассказ «Против течения» включался в книги Фадеева до позднейшего времени.² В 1934 году автор переработал рассказ, дополнил его новой заключительной главкой и дал ему новое заглавие — «Рождение Амгупьского полка».

Несмотря на незначительную разницу в датах написания (она измеряется всего лишь несколькими месяцами), повесть и рассказ резко отличны по своим идейно-художественным достоинствам. Произошел серьезный поворот к тому направлению, которое станет затем основным направлением писателя.

Автор, признав повесть «Разлив» «несерьезным и неряшливым произведением» и с излишней строгостью осудив ее недостатки, о втором рассказе отзывался так:

¹ См., например, альманах «Современники», 1923, кн. 1-я.

² См., например: А. А. Фадеев. Партизанские рассказы. «Советский писатель». М., 1938.

«Эти же недостатки были в известной мере свойственны и второму моему рассказу „Против течения“, но уже в меньшей степени. Несмотря на незавершенность сюжета и серьезные недостатки языка, основная идея произведения ясна, художественная убедительность рассказа выше.

«Однако недостатки и этого рассказа вскоре для меня стали более заметными, чем его достоинства».¹

В основе рассказа лежит эпизод из истории превращения партизанских отрядов в регулярные части Красной Армии на Дальнем Востоке весной 1920 года, в период борьбы с японскими интервентами.

Партизанский отряд, вопреки приказам и действиям комиссара, отстаивает свои партизанские традиции, видя в предписываемой дисциплине и замене названия отряда полком недопустимое посягательство на свою «свободу». «Это была упорная и жестокая борьба между старым названием и новым, между выросшей в черноземных падах партизанской стихией и выплавленной в жарких вагранках, окрепшей на железнодорожных путях, разумной классовой волей. За старое боролся весь полк во главе с командиром Семенчуком, за новое — комиссар полка Челноков» (221).² Так формулируется основная идея рассказа. Решительными действиями рабочих-большевиков — комиссара фронта Соболя, коменданта парохода «Пролетарий» Селезнева, комиссара полка Челнокова — полк, отказывавшийся воевать и требовавший отправки по домам, приведен к повиновению.

Прежде всего следует обратить внимание на значительность главной мысли рассказа. Это станет ясным, если вспомнить литературную обстановку, сложившуюся к 1923 году. В ряде произведений о гражданской войне господствовало восхваление партизанской «вольницы». Некоторые писатели делали это по причине своей идейно-художественной незрелости, кое-кто — со скрытой целью дискредитации революции. Эти писатели, игнорируя большевистскую организованность и идейное содержание революции, давали искаженную картину событий.

Появление «Чапаева» в 1923 году — яркая веха. Произведение Фурманова с покоряющей реалистической убедительностью показало красоту и величие социалистической революции в красоте и величии организующих и вдохновляющих ее идей коммунистической партии. Тем самым принципиально отрицалась псевдоромантика певцов стихийности. После «Чапаева», с появлением

¹ А. Фадеев. Литература и жизнь, стр. 151.

² Здесь и в дальнейшем цитирую рассказ «Против течения» по изданию: А. Фадеев. Разгром. — Против течения. — Разлив. Изд. 3-е, М.—Л., 1928.

«Железного потока», «Разгрома», второй части трилогии А. Толстого «Хождения по мукам» псевдоромантическая проза быстро пошла на убыль. Это было живое соревнование литературных направлений, в котором неизбежно побеждало все то, что вдохновлялось передовыми идеями.

Рассказ Фадеева «Против течения» появился в один год с «Чапаевым» и находится в одном с ним идейно-художественном русле.

Не только большевики-комиссары в рассказе Фадеева шли против мелкобуржуазной стихии («Против течения»), но и сам автор своим рассказом шел против ошибочных и чуждых течений, распространенных в литературе того времени. То, что начинающий писатель воспротивился идеализации «стихийничества», красноречиво свидетельствовало о передовой направленности его творчества.

Идейное отличие Фадеева от певцов стихийности, наблюдавшееся уже в «Разливе», вполне проявилось в рассказе «Против течения»; вместе с этим и манера письма приобрела признаки самостоятельности и реалистической зрелости.

В композиции первого произведения Фадеев не достиг гармонии частей. Пейзажные, этнографические, бытовые зарисовки не помогали, а скорее мешали развитию авторского замысла — изобразить революцию и ее носителей в деревне. Идея повести была заявлена, но не развернута. Повествование шло главным образом по боковым путям. Было много описаний и мало действия.

Во втором произведении писатель проявил умение отбирать и располагать материал соответственно замыслу. Пространственно и хронологически разобщенные эпизоды (гл. I — Амгуньский полк на фронте, гл. II—III — штаб фронта на станции Бейцухе, гл. IV — пароход «Пролетарий» в станице Орехопо) увязаны естественно. Повествование динамично. Рассказ по объему в два раза меньше первой повести, но гораздо богаче ее по идейному содержанию.

Значительность замысла и стройность его композиционного воплощения — таковы два главных достоинства этого произведения. Рассказ, воспроизводящий историю рождения регулярной красноармейской части и позднее дополненный новой главой, действительно оправдывает свое новое название — «Рождение Амгуньского полка».

Существенные сдвиги, в сравнении с «Разливом», заметны в обрисовке образов большевиков — комиссара полка Челнокова, комиссара фронта Соболя и коменданта парохода Селезнева. Поставив их рядом с натуралистически показанным героем «Раз-

лива» Неретиным, видишь, как растет мастерство психологического анализа. Автор теперь не избегает, как было в «Разливе», изображения противоречивых и сложных явлений психики человека, оказавшегося в критическом положении, а старается раскрыть их.

Полк перестал подчиняться комиссару Челнокову. «Неизбежный вопрос — что делать? — сверлил уставшую голову. Он сел на завалинку и стал размышлять. Это было не очень приятное и не легкое занятие. Комиссар не спал уже около суток. В висках стучало. Он сжимал голову большими шершавыми ладонями, и его сухие и ломкие, как старая оленья шерсть, волосы топорщились на голове смешными хохолками. Фуражка защитного цвета лежала у ног, и в ней хозяйничали рыжие болотные муравьи. Шум шагов и людские голоса давно уже замолкли вдали. Только в ольховнике у ключа робко посвистывали мелкоглазые рябчики. На левом фланге красного фронта комиссар Амгунского полка был совершенно одинок» (227).

Состояние одиночества Челнокова, его горестные размышления по поводу неисполненного долга, мысль о самоубийстве под влиянием минуты отчаяния и мгновенная отмена этого решения под давлением мысли о том, что надо известить штаб фронта, а потом принять любое наказание, — все эти душевные перипетии воспроизведены так, что заставляют читателя проникнуться сочувствием к положению «без вины виноватого» человека.

Комиссар фронта Соболев показан только в сценах коротких встреч с подчиненными. Но при всей эпизодичности образа, в нем негрудно угадать будущего Левинсона и Алешу Маленького: «Из станционного здания подпрыгивающей походкой шел к вагону комиссар Соболев. Он был очень маленького роста и, шагая через прогнившие дыры платформы, в своем черном обмундировании напоминал беззаботного вишневого жучка. Командующему он казался скорее неутомимым муравьем, несущим на себе непосильную ношу» (231). «Командующий смотрел на комиссара и, как всегда, удивлялся, откуда набирается бодрости эта маленькая невзрачная фигурка» (232).

Однако необходимо отметить, что образы большевиков при всей их типичности, все же несколько односторонни. Основная функция военных комиссаров — воспитание масс методом убеждения — почти не затронута в рассказе. Соболев, Селезнев, Челноков — все они действуют, главным образом, методом принуждения, «аргументируют» чаще всего наганом.

Комиссар полка Челноков прибыл в штаб фронта доложить комиссару фронта Соболеву о том, что полк отказался подчиняться.

«Когда они вошли в купе, комиссар фронта не мог больше сдерживаться. Он яростно вцепился в грязный челноковский френч и, дрожа от переполнявших его существо бешеных противоречивых чувств, закричал тонким, надорванным фальцетом:

«— Как же ты допустил?.. Надо было держать з-зубами!.. Да что же у вас там... Челноков?!

«— Я сделал все, что мог, — угрюмо пробормотал тот. — Но я не сумел убедить...

«— Убедить?!.. — яростно повторил Соболев. — Комиссар! Надо было не только убеждать, надо было стрелять...

«— Дело так сложилось, что я не мог даже вытащить револьвера... они направили на меня винтовки.

«— Какое мне до этого дело?.. Ты должен был удержать, понимаешь? До-лжен... Меня не интересует, убили бы тебя или нет!» (240—241).

Избыток администрирования в действиях комиссаров вызван тем, что рисуемая в рассказе ситуация почти не оставляет места для воспитательной работы. Но то, что Фадеев избрал именно эту ситуацию, исключавшую возможность видеть большевика воспитателем массы, уже само по себе характеризует писателя в пору написания рассказа. Фадеев к этому времени уже располагал богатым запасом реальных жизненных впечатлений. У него уже возник замысел «Разгрома».¹ Он мог избрать ту или иную ситуацию, показать большевика, действующего методом принуждения или большевика-пропагандиста. Первое — легче, второе — сложнее. Вот почему ранее задуманные, но более сложные образы большевиков уступили место более простым. Фадеев как художник в 1923 году еще не чувствовал себя готовым создать многогранный образ Левинсона, командира-воспитателя. Им написан этюд к большой картине, дан портрет пока с одной только стороны.

Художественная незрелость рассказа обнаруживается и в некотором социологическом схематизме образов. В рассказе «Против течения», впрочем гораздо менее, чем в «Разливе», заметно, что автор не сумел показать классовые черты героев как органическое свойство характера. Классовая тенденция в характеристике героев проведена слишком схематично, социальная биография исчерпывает мотивировку поведения человека. Внутренний мир героя объясняется не столько его позицией в реальной исторической борьбе, сколько формальным отношением его к определенному классу.

¹ А. Фадеев. Литература и жизнь, стр. 147.

Это отразилось, например, в следующих характеристиках коммунистов. Размышляя над столкновением крестьянской партизанской массы с комиссаром Челноковым, автор говорит: «Вся их беда заключалась в том, что они были темны, как взрастивший их чернозем, смертельно устали воевать, а дома их ждали собственные земли, избы, семьи и такой заманчивый семейный уют. Но Челноков происходил из жесткой синеглазой породы, не имевшей ни изб, ни земель, не знавшей семейного уюта и не склонной к бесстрастным суждениям в подобные минуты» (226).

Упрекая комиссара полка Челнокова, не сумевшего подчинить полк своей власти, Соболев говорит ему с укоризной:

«— Федор... Ты не забыл, как мы пять лет работали у соседних станков?..

«Челноков вздрогнул, и странный мягкий звук сорвался с его уст. Соболев нервно хрустнул пальцами и так же тихо продолжал:

«— И ты... не сумел удержать полк?» (241).

В авторской характеристике помощника коменданта парохода Назарова читаем: «Когда-то он работал на Сучанских угольных копях и вынес с той поры редкие качества — никуда не смотреть, все видеть и в течение нескольких дней не произносить ни слова. Несмотря на это, а может быть, благодаря этому, он имел верный глаз на людей и умел их отыскивать» (248).

Классовая гордость пролетария, ставшего политическим хозяином общества, — явление естественное и законное. Но во всех приведенных примерах, число которых легко можно увеличить, и сами герои, и автор слишком прямолинейно отождествляют личность с классом. Это в известной мере схематизировало и нивелировало фигуры героев-большевиков. Они оказались большевиками потому, что были людьми «синеглазой породы», кроме этой общей характеристики указываются лишь профессиональные отличия: один — токарь, другой — шахтер, третий — машинист и т. п. Упомянутый недостаток сказался не во всех образах рассказа, но, к сожалению, — на ведущих. Эпизодические фигуры рассказа показывают, что одно социальное положение человека не гарантирует его революционной стойкости, для этого необходимы еще политическая сознательность и соответствующие моральные качества.

Социологический схематизм в сбоевке человеческих характеров был вообще свойствен ранней советской прозе. Это явление было временно неизбежным. Без особого труда постигая остроту и обнаженность классовых противоречий действительности, молодые писатели лишь в ходе времени, по мере своего идейного и художественного роста, овладевали всей сложностью жизненных явлений.



Am Lacy

В результате подобной схематичности мышления Фадеев в двух первых своих произведениях еще не сумел дать надлежащего толкования классово обусловленности психики.

Это обстоятельство, а также эпизодичность «Против течения» не позволили Фадееву создать развернутых, психологически углубленных характеров, но и здесь некоторые портреты очерчены живо.

Из второстепенных персонажей рельефен Кныш — «хозяйственный человек» на пароходе. «На другой день Назаров привел „хозяйственного человека“. Более странного и подозрительного типа Селезнев не видел никогда в жизни. Его лицо, волосы, шея, кисти рук с неимоверно длинными пальцами были ярко-рыжего, огненного цвета. Веснущатый нос чуть вздернулся кверху и совсем не вязался с горестной и немного ядовитой складкой тонких обветренных губ. При всем том „хозяйственный человек“ имел очень жуликоватый вид, усиливавшийся потрепанным клетчатый пиджаком с воротником, загнутым кверху, указывавшим на знакомство с последней модой амурских „налетчиков“. Неприятно поразили Селезнева уставившиеся в него немигающие белужьи глаза с длинными, почти белыми ресницами» (250—251).

Здесь уже виден мастер аналитического портрета, умеющий выделением характерных внешних деталей подвести к пониманию внутренней сущности человека. При первом же появлении Кныш легко запоминается. Живо обозначен он и в дальнейшем. Особенно замечателен эпизод, где Кныш выполняет задание коменданта Селезнева; разубеждает красноармейцев, намеревающихся самовольно покинуть фронт, изобретательно рисуя картину ожидающих их горестных последствий.

В художественной стилистике второго рассказа Фадеева проявляются новые черты: строгость, точность, простота. Устранены «имажинистские» эксперименты, увлекавшие автора «Разлива». Автор почти отказался от «рубленой фразы», назойливо частая в «Разливе» глагольная инверсия («был он...») теперь исчезла.

«Силы противостояли неравные. Не только потому, что Челноков был одинок, но и потому, что это происходило в местности, где мало вагранок и железнодорожных путей, где так короток день, а ночь длинна, где густ и мрачен лес, где воздух сыр и ядовит от болотных испарений, где зверь в лесах силен и непуглив, а человек — бездушен и мохнат, как зверь» (221—222).

Эта фраза по своей структуре является как бы переходной от стиля «Разлива» к стилю «Разгрома». Формула «не только потому... но и потому» станет одной из часто применяемых

Фадеевым в воспроизведении сложных душевных состояний. Следующая же за этой формулой серия усеченных прилагательных («короток», «длинна», «густ и мрачен» и т. д.) все еще повторяет типичную лексику и «рубленную фразу» «Разлива», в данном случае внешне сцепленную наречием «где».

В структуре образных построений прием простых вещественных сравнений посредством союза «как» в рассказе «Против течения» встречается реже. Зоологические уподобления еще сохраняются, но уже не возводятся в поэтический принцип, как было ранее. Они еще наличествуют отчасти по неизжитой инерции, а отчасти в связи с тем, что, по словам автора, в описываемом крае «человек бездушен и мохнат, как зверь».

Зоологизмы, как одно из проявлений натурализма, были широко распространены в прозе начала 20-х годов. Легко назвать длинный список произведений, густо уснащенных зоологизмами.

Автор «Разлива» также отдал им дань. Но этот художественный прием находился в явном противоречии с идейным устремлением писателя к изображению нового человека. В «Против течения» Фадеев уже не злоупотребляет зоологическими уподоблениями, он нашел более точные средства реалистического изображения человека.

Что же можно сказать о писателе Фадееве в результате анализа его ранних произведений («Разлив», «Против течения»)?

Идейный рост писателя в это время значительно опередил рост его художественного мастерства. С юных лет Фадеев был полностью поглощен революционной борьбой. Его литературные опыты той поры (участие в литературной жизни владивостокского училища, кружок в доме Сибирцевых, сотрудничество в партизанской газете и пр.) были слишком эпизодичны, чтобы послужить школой мастерства. Отсюда несоответствие между замыслом и его исполнением в первых произведениях.

Прошедший в годы гражданской войны школу партийно-политической работы, Фадеев с самого начала своей литературной деятельности поставил перед собой серьезные задачи, приблизился к основополагающим принципам революционного искусства, но они первое время оказались не по плечу ему, художнику с малым литературным опытом.

Недостатки первых двух произведений Фадеева отразили в себе как идейно-художественную незрелость писателя, так и своеобразие начального этапа советской литературы. Естественно, что преодоление этих недостатков и появление такого выдающегося художественного произведения, как «Разгром», обусловлено

не только личным ростом писателя, но и сдвигами в развитии молодого советского общества вообще, сдвигами в развитии советской литературы в частности.

3

Роман «Разгром» задуман Фадеевым еще в 1921 году, а систематическая работа над ним началась в 1925 году. «Писал я этот роман два года»,¹ — говорит Фадеев.

Трехлетие, отделяющее «Разгром» от первых двух произведений, было периодом напряженной общественно-партийной работы Фадеева в Москве и на Северном Кавказе, в процессе которой шел дальнейший рост писателя.

«Разгром» создавался в Ростове, где Фадеев находился в течение двух лет (с осени 1924 года по осень 1926 года). Он выполнял руководящую работу в отделе печати крайкома партии, временно совмещая ее с обязанностями ответственного редактора краевой газеты «Советский юг». В этой газете нашли отражение партийная деятельность Фадеева в Ростове и его работа по руководству печатью края. Фадеев писал в газету по разным вопросам партийной жизни. В ней публиковались его выступления и доклады на краевых совещаниях редакторов, агитаторов, рабочих.

Конкретное знакомство с ранней партийной публицистикой Фадеева, которая прежде совсем не учитывалась в литературе о его творчестве, помогает выяснению генезиса некоторых идейно-художественных особенностей «Разгрома» и вообще творчества Фадеева.³

Статьи Фадеева говорят о его встречах с жителями хуторов и станиц, с шахтерами Донбасса и нефтяниками Майкопа. Систематическая партийная работа Фадеева в массах, начавшаяся еще на Дальнем Востоке и продолженная в более сложных условиях на Северном Кавказе, развивала аналитические способности художника.

Фадеев как работник партийной печати постоянно пропагандировал ленинские положения и партийные решения по вопро-

¹ А. Фадеев. Литература и жизнь, стр. 155.

² А. Фадеев выступал в краевой печати под именем Ал. Булыги, которое было ему дано в период партизанской борьбы на Дальнем Востоке.

³ Более подробно этот вопрос рассматривается в нашей статье «О работе А. Фадеева в партийной печати (1924—1926 гг.)» в книге: Вопросы советской литературы, т. I, Изд. Акад. Наук СССР, М—Л., 1953.

сам печати и литературы. Работа Фадеева над «Разгромом» совпала во времени с появлением двух очень важных партийных решений: резолюции XIII съезда партии «О печати», принятой в мае 1924 года, и резолюции ЦК партии от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». Резолюция «О печати» специально обращала внимание писателей на «необходимость создания массовой художественной литературы для рабочих, крестьян и красноармейцев» и отмечала, что «основным условием роста рабоче-крестьянских писателей является более серьезная художественная и политическая работа их над собой».¹ Резолюция ЦК партии от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы» определяла важнейшие задачи и принципы творчества советских писателей в 20-е годы.

В своих выступлениях и статьях Фадеев много раз возвращался к этим документам, разъясняя их огромное практическое значение. Так, например, статья Фадеева «Наши задачи, успехи и недостатки», напечатанная в «Советском юге» в День печати 5 мая 1925 года, давала характеристику состояния периодической печати в крае с точки зрения выполнения резолюции XIII съезда партии. В октябре 1925 года Фадеев выступал в Ростовской ассоциации писателей с докладом о литературе в связи с резолюцией ЦК партии от 18 июня 1925 года.² Таким образом, работая над «Разгромом», Фадеев хорошо знал требования, предъявляемые партией к литературе.

Фадеев много занимался вопросами воспитания рабселькоров. Так, в марте 1926 года на краевом съезде рабселькоров он выступил с докладом «Политико-воспитательная работа среди рабселькоров». Наряду с вопросами идейно-политического воспитания местных корреспондентов Фадеев особое внимание уделял культуре языка. «Рабселькоры, — говорил он, — должны очищать свой материал от всякой иностранщины (не впадая, однако, при этом в крайность); надо во главу угла поставить культуру слова, стараться употреблять как можно больше таких слов и выражений, которые вполне понятны широким массам».³

В постоянной заботе работника партийной печати Ал. Булыги о слове, которое служило бы насущным интересам рабочего и крестьянина, вырабатывались реалистические принципы художника слова А. Фадеева.

¹ ВКП(б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. 1, Политиздат, М., 1940, стр. 602.

² «Лав», 1926, № 1, стр. 82.

³ «Советский юг», 1926, № 52, 4 марта.

В указаниях Ленина о печати и литературе, которые Фадеев систематически разъяснял среди работников печати, одним из основных является требование воспитания масс на живых, конкретных примерах, требование внимания «к той будничной стороне внутрифабричной, внутридеревенской, внутриполковой жизни, где всего больше строится новое».¹ Ленин боролся с политической трескотней, которая была присуща и публицистике и художественной литературе того времени. В творчестве писателей еще заметны были следы абстрактной поэзии пролеткульта толка. В массе произведений о гражданской войне «Разгром» выделялся, между прочим, талантливым изображением будничной стороны внутриполковой жизни. Для создания такого произведения Фадеев находил авторитетную опору в ленинских указаниях.

Газетная деятельность Фадеева в годы работы над «Разгромом» оказывала непосредственное и благотворное влияние на творческий процесс, была плодотворной школой общения с широкой народной аудиторией. В этом следует видеть одну из основных причин реалистической четкости, прозрачности и народности стиля «Разгрома».

Большую партийную работу Фадеев сочетал с активным участием в литературной жизни края. Будучи автором двух книг («Разлив», «Против течения»), он пользовался большим авторитетом среди писателей Ростова, принимал участие в руководстве городской и краевой ассоциациями пролетарских писателей и в редактировании литературно-критического журнала «Лава».

Создавая «Разгром», Фадеев много раз выступал с только что написанными главами в писательской и массовой аудитории. Факты непрерывного творческого общения автора «Разгрома» с читателем отмечены в периодической печати Ростова. Часто эти выступления проходили в многолюдной рабочей аудитории фабрик и заводов.² Встречи с читателями стимулировали работу писателя.

В июле 1925 года в газете «Советский юг» был напечатан отрывок из «Разгрома» под названием «Морозка».³ Этим было положено начало публикации романа, главы которого стали затем появляться в журналах «Октябрь», «Молодая гвардия» и «Лава». Первое отдельное издание «Разгрома» появилось в 1927 году в издательстве «Прибой».

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 28, стр. 80.

² «Советский юг», 1925, № 259, 11 ноября и № 286, 13 декабря; «Лава», 1926, № 1, стр. 83.

³ «Советский юг», 1925, № 163, 19 июля.

Одним из важнейших условий развития советской литературы в начальной стадии ее существования являлось творческое освоение богатейшего наследия классиков русской литературы.

Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы» указывала: «Партия должна подчеркнуть необходимость создания художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя, рабочего и крестьянского; нужно смелее и решительнее порывать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную миллионам.

*«Только тогда советская литература и ее будущий пролетарский авангард смогут выполнить свою культурно-историческую миссию, когда они разрешат эту великую задачу».*¹

В плане овладения мастерством перед молодыми советскими писателями особенно остро встала проблема литературного языка. В то время большое распространение в художественной литературе получили языковой натурализм и языковое псевдоноваторство. Это было следствием, с одной стороны, недостатка общей и художественной культуры у начинающих писателей, вышедших в большинстве своем из трудовой массы; с другой стороны, в этом отразилось пагубное влияние писателей, связанных с порочной, декадентской литературой, которые, нередко, прикрываясь революционными фразами о «новаторстве», протаскивали в литературу словесный хлам.

Отказываясь следовать традициям литературного языка русских классиков, псевдоноваторы занимались нелепым и безответственным словотворчеством, выдумывали необычный литературный «язык», отличный от языка народа. Произведения псевдоноваторов и формалистов были засорены диалектизмами и жаргонными словечками, что и обрекало их на неизбежное и быстрое забвение.

И. В. Сталин в своих гениальных работах по вопросам языкознания указывает, что «диалекты и жаргоны представляют ответвления от общенародного национального языка, лишённые какой-либо языковой самостоятельности и обречённые на прозябание».²

В статье «Об очистке русского языка», написанной в 1919 или в 1920 году и впервые напечатанной в «Правде» в декабре

¹ «Правда», 1925, № 147, 1 июля.

² И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, М., 1950, стр. 14.

1924 года, В. И. Ленин призывал «объявить войну коверканью русского языка»¹ и в 1920 году выдвинул задачу: «Не пора ли создать словарь настоящего русского языка, скажем, словарь слов, употребляемых теперь и классиками, от Пушкина до Горького».²

Фадеев одним из первых среди писателей своего поколения серьезно и вдумчиво подошел к своему писательскому делу через осмысление художественной культуры классиков. Еще в первые месяцы ростовского периода, в октябре 1924 года, т. е. в самом начале своего творческого пути, Фадеев на одном литературном собрании заявил, что «в языке он старовер».³

В годы, когда многие молодые писатели увлекались всевозможными литературными «новшествами», писательская манера Фадеева обращала на себя внимание строгой реалистичностью, умением правдиво передать пафос повседневной жизни героической эпохи гражданской войны.

Освоение художественных традиций классиков было для Фадеева глубоко внутренне мотивировано. К этому он шел закономерно через опыт работы в партийной газете с ее обязательным требованием народности языка; шел как писатель-большевик, сознательно и верно усвоивший ленинский партийный принцип отношения к культурному наследию.

Из классиков прошлого наибольшее внимание Фадеева привлек Лев Толстой. При первом же публичном чтении рукописи «Разгрома» в январе 1925 года была отмечена «неторопливая толстовская манера в развертывании событий».⁴

В дальнейшем, с появлением журнальных публикаций и отдельного издания «Разгрома» почти ни одна критическая статья о Фадееве не обходилась без упоминания имени Льва Толстого. Однако наряду с правильными положениями о связях автора «Разгрома» с толстовской художественной традицией, было высказано много ошибочных и даже прямо враждебных по отношению к советскому писателю суждений.

Антисоветская и футуристическая критика, пытаясь «уничтожить» «Разгром» как художественное произведение о советской действительности, относила его к «продуктам рабского подражания» Толстому.

Другие критики, выступая против этой клеветнической трактовки, утверждали, что «Разгром» является «сплошной полемикой» с Толстым, что Фадеев «преодолевал» и «преодолеал» его.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 30, стр. 274.

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 369.

³ «Советский юг», 1924, № 250, 31 октября.

⁴ «Советский юг», 1925, № 8, 10 января.

Руководствуясь чисто полемической логикой, а не конкретным смыслом произведения, рапповские критики незаметно для себя переходили объективно на позиции своих противников. Ведь признавать, что автор «Разгрома» всегда рабски подражает Толстому, или наоборот, признавать, что он всегда полемизирует с Толстым, — значит в обоих случаях предполагать, что автор «Разгрома» вычитал (со знаком плюс или со знаком минус) свое произведение из произведений Толстого. И противники и рапповские апологеты «Разгрома», застрявшие в искусственно раздутой ими же «толстовской проблеме», в конечном счете отрицали общественно-исторические истоки «Разгрома», признавая лишь истоки литературные. Если бы любая из этих двух враждующих точек зрения могла быть неопровержимо доказана на основе самого произведения, то следовало бы признать, что, собственно говоря, никакого подлинно художественного произведения нет, а есть сочинение, плод литературщины.

В действительности же «Разгром» не является ни толстовским, ни анти-толстовским произведением, в нем нет ни рабской зависимости от Толстого, ни специальной борьбы с Толстым. «Разгром» представляет собой самостоятельное художественное решение важных вопросов советской действительности. Это настолько очевидно и общепризнано, что не требует особых доказательств.

Достаточно стать на эту единственно верную позицию в общей оценке «Разгрома», как сами собой отпадут всякие выдумки о толстовском или анти-толстовском замысле «Разгрома», привнесенные сторонними полемическими соображениями. Лишенная ложных домислов проблема, искусственно раздутая до размеров полной (прямой или обратной) зависимости «Разгрома» от Толстого, примет сразу законную форму вопроса о толстовском художественном элементе в поэтике произведения Фадеева, реалистически отразившего жизнь советского общества.

К такому выводу склоняется мнение большинства критиков последнего времени в оценке роли толстовской художественной традиции в творчестве Фадеева. Вместе с тем делаются попытки отрицать вообще какое-либо существенное значение вопроса о художественных связях Фадеева с наследством Толстого. Наиболее категорически это сформулировано К. Зелинским. В своей статье, увлекшись полемикой с теми, кто преувеличивал толстовское влияние в творчестве Фадеева, он сделал следующий вывод: «Нет, не толстовской школы писатель Фадеев, а горьковской школы, горьковской традиции». «У Фадеева с Горьким есть ко-ренная идейная близость, родство, влияющее в иных случаях и

на трактовку самих образов. И это идейное родство принципиально значительней, чем стилистическая близость Фадеева к Толстому. Тезис о том, что Фадеев является писателем „толстовской школы“, должен быть отброшен как негодный (хотя бы он и обставлялся десятком оговорок)». ¹ Хотя в более поздних работах К. Зелинский и не повторил своего категорического суждения, но и нигде не отказался от него, а между тем оно, по нашему убеждению, является неверным, нигилистическим по отношению к традиции старых мастеров реализма.

В плане художественного мастерства «толстовская школа» не противоречит «горьковской школе». Горький унаследовал лучшие традиции русских классиков, в том числе и Льва Толстого. Учеба Фадеева у Горького не исключает учебы у Толстого или других классиков. В творческом развитии Фадеева, как и других советских писателей, важнейшую роль играла традиция Горького, но это не мешало осваивать традицию Толстого и вообще передовую традицию русских классиков. Лучшим доказательством этого положения может служить такой факт, как признание авторами, создавшими первые выдающиеся произведения советской прозы — «Чапаева», «Железный поток», «Разгром», — благотворного влияния на них художественной традиции Толстого.

«Толстой, — писал Фадеев, — всегда пленял меня живостью и правдивостью своих художественных образов, большой конкретностью, чувственной осязаемостью изображаемого и очень большой простотой. Работая над произведением „Разгром“, я в иных местах в ритме фразы, в построении ее невольно воспринял некоторые характерные черты языка Толстого».²

Правдивость изображения жизни, мастерство анализа душевных движений, народность и простота языка — вот те черты толстовского реализма, которые пленили Фадеева и, следовательно, должны были сказаться на формировании его художественной системы.

Создавая «Разгром», Фадеев руководствовался коммунистической идеологией. Овладевая художественной культурой Толстого, Фадеев проявил критическое отношение к его мировоззрению и творческий подход к его эстетической традиции. В общем итоге обращение к Толстому явилось для Фадеева положительным фактором большого и длительного значения. Наследие Толстого оказало на Фадеева общеэстетическое воздействие, помогло становлению принципа народности и развитию художественного

¹ К. Зелинский. Александр Фадеев. — «Новый мир», 1947, № 2, стр. 182, 183.

² А. Фадеев. Литература и жизнь, стр. 156.

мастерства, особенно в области психологического анализа, способствовало обогащению языка и приемов реалистического стиля.

Следует отметить, что в унаследованном Фадеевым от Толстого художественном элементе существенно и органично не то, что можно назвать собственно толстовским (например толстовская фразеология), а то, что принадлежит к общей русской классической художественной культуре и получило в произведениях Толстого свое завершение.

Творчески воспринимая и органически осваивая через Толстого прогрессивные черты классической художественной традиции, Фадеев выразил идею преемственности так, как это было свойственно лучшим писателям его поколения и как это диктовалось насущными потребностями литературного движения середины 20-х годов, запросами формировавшейся эстетики социалистического реализма.

Идейность содержания, стройность сюжета, простота композиции, мастерство реалистической обрисовки характеров, ясный и точный язык — все это связывает «Разгром» с лучшими художественными традициями русской литературы.

5

Общее построение сюжета «Разгрома» основано на хронологической последовательности изображаемых событий. Каждая глава романа представляет собой более или менее самостоятельный рассказ, в центре которого стоит тот или иной персонаж («Морозка», «Мечик», «Левинсон») или же эпизод («Мужики и угольное племя», «Первый ход», «Трясина» и т. д.). Известная цельность каждой отдельно взятой главы отчасти обусловлена тем обстоятельством, что Фадеев первоначально публиковал главы еще незавершенного романа в различных журналах и с значительными прерываниями в течение 1925—1926 годов. Это обязывало придавать каждой главе определенную законченность. Вместе с тем роман не является собранием рассказов. Каждая глава является органической частью целого, восходит к единству. В целом произведение имеет очень стройный сюжет.

Одно из самых замечательных художественных достоинств «Разгрома» — лаконизм повествования. Небольшая по объему книга является вместе с тем удивительно богатой по своему идейному содержанию. Чрезвычайно удачно используя прием ретроспективного показа лиц и событий, не замедляя действия, Фадеев значительно расширил хронологическую емкость своего произведения.

Рассказывая о жизни и борьбе партизанского отряда в течение трех месяцев, писатель сумел, не отступая от основного сю-

жета, сообщить немало существенных деталей из прежней жизни основных лиц романа (Левинсон, Морозка, Гончаренко, Дубов, Бакланов, Варя, Мечик), достаточно ярко и убедительно мотивирующих историю формирования их характеров. В частности, социальная биография Морозки восстановлена с исчерпывающей полнотой, от рождения и до смерти.

На первой странице произведения читатель знакомится с Морозкой как своенравным, непослушным партизаном, пытающимся уклониться от выполнения поручения командира. Вслед за этим, когда Морозка везет пакет в соседний партизанский отряд, Фадеев сообщает читателю об обстоятельствах его прежней жизни. Морозка — сын шахтера; он с детских лет приобщился к труду своего «угольного племени», не знал подлинной человеческой радости, вырастал, «как все» люди его среды, и находил редкие минуты забвения от каторжного труда в нехитрых развлечениях. Все это достаточно убеждает читателя в том, почему Морозка стал именно таким, каким он явился на первых страницах романа. Вся дальнейшая жизнь Морозки в отряде — это история переделки, перевоспитания человека в условиях гражданской войны.

В главе «Левинсон» говорится о том, как Левинсон ночью посещает соседний партизанский отряд, чтобы определить план своих дальнейших действий. Эпизод пребывания Левинсона в соседнем отряде не включен в повествование, однако из последующего изложения читатель получает необходимое представление о том, что видел и что узнал Левинсон в результате своей поездки.

«В отряд он вернулся почти днем, похудевший, с воспаленными глазами и головой, тяжелой от бессонницы.

«Разговор с Осокиным окончательно подтвердил правильность принятого Левинсоном решения — уйти заблаговременно, заматаив следы. Еще красноречивей сказал об этом вид самого осокинского отряда: он разлезался по всем швам, как старая бочка с прогнившими клепками и ржавыми обручами, по которым крепко стукнули обушком. Люди перестали слушаться командира, бесцельно слонялись по дворам, многие были пьяны. Особенно запомнился один, кудлатый и тощий — он сидел на площади возле дороги, уставившись в землю мутными глазами, в слепом отчаянии слал патрон за патроном в белесую утреннюю мглу.

«Вернувшись домой, Левинсон тотчас же отправил свои письма по назначению, не сказав, однако, никому, что уход из села намечен на ближайшую ночь» (43).¹

¹ Здесь и в дальнейшем при цитировании «Разгрома» указываются страницы по изданию: А. А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1952.

Это один из многих примеров мастерского применения Фадеевым ретроспективного приема в повествовании о событиях, приема, посредством которого достигается чрезвычайная компактность изложения.

В романе Фадеева немало подробно обрисованных деталей, но нет лишних, все отобрано с большим художественным тактом и мастерски подчинены развитию общего замысла произведения.

В дальнейшем своем творчестве Фадеев, развиваясь и совершенствуясь как художник во многих отношениях, нигде, однако, не проявил такого лаконизма изображения, какого он достиг в «Разгроме».

Роман Фадеева сразу обратил на себя внимание читателей глубиной и мастерством реалистического раскрытия типических характеров.

Сформулированные Г. М. Маленковым в докладе на XIX съезде Коммунистической партии марксистско-ленинские положения о типичности как проблеме политической, как основной сфере проявления партийности в реалистическом искусстве проливают яркий свет на политическую сущность тех споров о принципах типизации, которые возникали между различными литературными группировками в 20-е годы.

Эпигоны декадентства и критики антисоветской группы «Перевал», проповедуя буржуазно-эстетические теории, пытались в 20-е годы ограничить задачи писателей изображением замкнутой в себе психики героев, ориентировали на «самоанализ», психопатологию, отвергали классовый принцип в объяснении внутреннего мира человека, выступали против типизации социальных явлений. Эта порочная тенденция оставила свой след в произведениях некоторых советских писателей.

Так, Вс. Иванов после талантливых и общественно значительных «Партизанских повестей» выступил с книгой рассказов «Тайное тайных», в которых действуют какие-то психически расстроенные люди, совершающие разные проступки под влиянием гонимых, инстинктивных побуждений.

В ранней советской прозе наряду с идеалистической трактовкой человеческой психики, отрывавшей личность от условий сформировавшей ее социальной среды, проявлялось также вульгарно-социологическое понимание типической личности как статистической средней единицы класса или социальной группы.

Г. М. Маленков с исчерпывающей ясностью раскрыл неправильность такого подхода к созданию художественных образов: «В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует

сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространённым, часто повторяющимся, обыденным. Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчёркивает её».¹

Своими принципами типизации в «Разгроме» Фадеев противостоял как порочному методу изображения самодовлеющей психики, исключавшему возможность создания типических образов, так и схематизму упрощителей сложных явлений социальной действительности. Фадеев шел по дороге реализма. Изображая события гражданской войны, Фадеев показал своих героев в такой обстановке, которая требовала от них высшего напряжения человеческих сил и тем самым с наибольшей полнотой раскрывала их социальную природу.

Художественный психологизм «Разгрома» свидетельствует о правильном понимании писателем законов здоровой человеческой психики, ее обусловленности фактами социального бытия, положением и ролью личности в обществе, в классовой борьбе. Возникновение, развитие и столкновения мыслей и чувств показаны в «Разгроме» как результат всей совокупности реальных условий, в которых действуют герои.

«Неоспоримо, — писал Горький, — что „классовый признак“ является главным и решающим организатором „психики“, что он всегда с различной степенью яркости окрашивает человеческое слово и дело». Но «„классовый признак“ не следует наклеивать человеку извне, на лицо, как это делается у нас; классовый признак не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое». Вместе с тем «один только „классовый признак“ еще не дает живого, цельного человека, художественно оформленный характер». «Нужно в каждой изображаемой единице найти, кроме общеклассового, тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее и в конечном счете определяет ее социальное поведение».²

В произведениях, написанных Фадеевым до «Разгрома» («Разлив», «Против течения»), как уже было отмечено ранее, сказывался частично социологический схематизм в изображении личности. В «Разгроме» писатель овладел мастерством воплощения в образах типического и индивидуального в их сложном взаимодействии, мастерством выявления и «индивидуального стержня» личности, и ее типических классовых и групповых свойств.

¹ Г. Маленков. Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б). Госполитиздат, 1952, стр. 73.

² М. Горький. О литературе, стр. 152, 153.

В «Разгроме» Фадеев реалистически правдиво изобразил классовый признак как «нечто очень внутреннее, нервно-мозговое», организующее психику. Особенно ярко показана основополагающая роль социальной биографии в формировании человеческого характера, классовая обусловленность психики на образах Морозки и Мечика, представителей двух противоположных классов. Классовый признак в каждом из них представлен как свойство их личного характера, организующее психику и, вместе с тем, не стирающее своеобразия личности. Личная вражда Морозки и Мечика является отражением и индивидуальным выражением вражды классовой, классового конфликта.

С другой стороны, писатель мастерски изобразил разнообразные индивидуальности, принадлежащие к одному и тому же классу или к одинаковой социальной группе. Гончаренко, Дубов, Бакланов, Морозка, Варя представлены и как яркие правдивые социальные типы и в то же время как неповторимые индивидуальности.

Вспомним главу «Груз», в которой изображается спор людей «угольного племени» о мужиках. Здесь с особой яркостью проявляется различие между Гончаренко, Дубовым и Морозкой как людьми с различным уровнем политического развития и с различными темпераментами. Перед взором читателя, как живые, выступают умный, спокойный и рассудительный Гончаренко, горячий и торопливый в суждениях Дубов, своевольный и увлекающийся Морозка.

Вспомним, далее, отважного и стремительного Метелицу, покорную и сострадательную Варю, замкнутого и самоотверженного Сташинского, скромного и беззаветно преданного делу революции Левинсона, вспомним других, всегда ярко показанных в главных чертах их характера героев романа, и мы убедимся, как неповторимо разнообразен выведенный Фадеевым коллектив.

С наступлением революции для миллионов людей эпоха стихийного формирования новых черт человеческого характера сменилась эпохой планомерного, организованного, направляемого партией воспитания нового человека. В борьбе раскрывались лучшие черты народа, воспитывалось новое, социалистическое сознание. «Чапаев», «Железный поток», «Цемент», «Разгром» явились первыми выдающимися произведениями молодой советской прозы, в которых изображались революционные перемены в быту, традициях, психике, идеологии народных масс. В отличие от романа К. Федина «Города и годы» и романа А. Толстого «Восемнадцатый год», в которых центральную группу образов составляли представители интеллигенции, произведения

Фурманова, Серафимовича, Гладкова, Фадеева раскрывали новые черты рабочих и крестьян.

Фадеев проникновенно изобразил духовный облик простых людей, их повседневные думы и чувства, поступки и переживания, показав богатый и привлекательный мир новых интересов, вызванных социалистической революцией, пробуждение чувства человеческого достоинства у представителей угнетенной при капитализме массы. Бывший шахтер, партизан Гончаренко проявил себя как «такой удивительный человек» (95). Прimitивно грубоватый парень из шахтерского поселка Морозка обнаружил в себе возможность к быстрому духовному перерождению и развитию. В подавленной тяжкими условиями шахтерского труда и быта Варе пробуждается личность, полная благородства, моральной красоты, сердечной отзывчивости.

В приемах обрисовки персонажей «Разгрома» отметим следующую особенность: характер раскрывается прежде всего в действии, в поступках самого героя, а уже затем автор переходит к внутренней мотивировке поступков, к анализу особенностей психики, социальной биографии, описанию внешности. Этим, между прочим, достигается лаконизм авторских психологических характеристик. Они никогда не являются самоцелью, всегда служат конкретной внутренней мотивировкой именно тех действий героя, с которыми уже предварительно познакомился читатель. Так, в начале мы узнаем о своевольности натуры Морозки, а затем знакомимся с краткой историей прошлой жизни этого персонажа, проливающей свет на его поступки. В первых пяти главах Левинсон представлен во множестве своих действий, но только в шестой («Левинсон») автор углубляет характеристику героя обрисовкой его внутреннего мира и сообщением необходимых фактов социальной биографии.

Указанный прием находится в органическом соответствии с реальными особенностями изображаемых лиц и общей идеей замысла. Герои романа — люди действия, а не рефлексии. Автор ставил себе целью показать, как в революционной борьбе изменялся их характер, психика, быт, традиции. Писатель сосредоточил внимание на изображении перемен, обусловленных революционными событиями.

Изображение внешности персонажей в «Разгrome» строго подчинено раскрытию ведущей черты характера, основных духовных свойств личности.

Ярко и своеобразно проявилась эта особенность портретной поэтики романа в обрисовке образа Левинсона. В произведении постоянно подчеркивается контраст между физической слабостью и духовной силой Левинсона. Чем это вызвано?

В сознании автора был запечатлен образ реального большевика, отличавшегося резким несоответствием своих физических и духовных сил и послужившего прототипом для Левинсона. Об этом мы узнаем из статьи самого Фадеева «Особый коммунистический. (Из воспоминаний)», напечатанной в газете «Лесная промышленность» от 24 февраля 1938 года.

Позволим себе привести значительные выдержки из этого малоизвестного документа, очень важного в качестве реального комментария к «Разгрому».

«Осенью 1919 года, — вспоминает Фадеев, — остатки красных партизанских отрядов, действовавших в Сучанской долине и под Иманом, под давлением японских и белоказацких частей сосредоточились в родном моем селе Чугуевке — глухом таежном селе за полтораста километров от железной дороги, под отрогами хребта Сихоте-Алинь. Я и двоюродный брат мой жили в нашей пустующей избе. Родные мои уже с год как выехали из села в город». В конце октября или в первых числах ноября в село прибыл партизанский отряд. «Пошел проверить, что за отряд, где остановился. Подхожу к центру села, вижу — большое оживление на улице: мужики, бабы, много парней и девушек, шныряют ребятишки. В кучах людей — вооруженные в шинелях. Идет оживленная беседа. Я подошел к избе, возле крыльца которой было особенно много народа. Там сидел на ступеньках очень маленького роста, с длинной рыжей бородой, с маузером на бедре, большеглазый и очень спокойный человек и беседовал с крестьянами. Это был командир только что пришедшего на село красного партизанского отряда, действовавшего в районе города Спасска. Впоследствии образ этого командира много дал мне при изображении командира партизанского отряда Левинсона в повести „Разгром“».

«Здесь я впервые познакомился с бойцами красного партизанского отряда, который сыграл огромную роль в гражданской войне на Дальнем Востоке. Основным костяком этого отряда, душою его были рабочие лесопильного завода на станции Свиягино (небольшая станция неподалеку от города Спасска). Осенью 1919 года, когда я впервые столкнулся с этим отрядом в селе Чугуевке, он был уже самым дисциплинированным, самым неуловимым и самым действенным красным партизанским отрядом. Он совершенно был лишен черт „партизанщины“. Это была настоящая, сплоченная, боевая воинская часть.

«Я вернулся к брату и рассказал ему о том, что видел. Мы в тот же вечер пошли к „Левинсону“, и он принял нас в свой отряд».¹

Далее Фадеев рассказывает, что он очень подружился с замечательными людьми отряда. «Вся боевая жизнь последующих лет прошла у нас вместе... В течение целого года мы накрывались одной шинелью, ели из одного котелка». Вспоминая о боевых успехах отряда до и после своего прихода в него и бытовую жизнь партизан, писатель дает ряд кратких портретов людей отряда и в частности «единственной девушки отряда» Веры, «скромной, застенчивой», беззаветно погруженной в заботы о быте партизан. Общим своим обликом Вера напоминает образ Вари в «Разгроме».

Воспоминания дают пояснение и к некоторым другим моментам «Разгрома», но прежде всего они интересны определенным указанием на то, что в образе Левинсона воплощены некоторые черты реального партизанского командира, которого Фадеев встретил в октябре 1919 года и в отряде которого находился затем в течение года.

Использована и воспроизведенная в воспоминаниях внешность реального командира («очень маленького роста, с длинной рыжей бородой, с маузером на бедре, большеглазый и очень спокойный человек»).

Фадеев, отразив внешнюю особенность прототипа в портретной характеристике Левинсона, сумел подчинить ее задаче раскрытия образа большевика.

В литературе 20-х годов были случаи, когда авторы пытались индивидуализировать образы большевиков подчеркиванием какой-либо внешней детали или физической ущербности.

Во многих произведениях М. Шагинян фигурирует молчаливый «коммунист-горбун» — в рассказе «Агит-вагон» (1923), в романах «Приключение дамы из общества» (1923) и «Перемена» (1923), в более позднем романе «Гидроцентральный».

В романе «Барсуки» Л. Леонов довольно тщательно выписал фигуру вожака «зеленых» Семена Рахлеева, а бледно очерченный образ большевика Павла Рахлеева выделил только чисто внешним признаком: сделал его хромым.

«Горб» и «хромота» в данных произведениях, являясь средством только чисто внешней индивидуализации, ничего не раскрывают в типической сущности личности.

¹ Об этом отряде и его командире см.: В боях за советское Приморье. Сборник воспоминаний бывших красных партизан-приморцев. Приморск, Владивосток, 1951, стр. 105—106.

Подчеркивание деталей внешнего облика лишь тогда художественно целесообразно, когда оно не только внешне индивидуализирует образ, но в то же время помогает выявлению особенностей характера личности, способствует типизации, участвует в раскрытии общего замысла. Созданный Фадеевым портрет Левинсона отличается такой художественной целесообразностью.

Наряду с подчеркиванием физической ущербности героев в литературе 20-х годов еще большее распространение получило воспевание физической мощи. Писатели, изображавшие крестьянское партизанское движение, особенно увлекались поэтизацией физической силы вожakov, создавали образы партизанских командиров-богатырей.

Таковы, например, «высокий, мясистый, похожий на вздыбленную лошадь» Никита Вершинин (Вс. Иванов «Бронепоезд № 14-69»); «большой, как столб, и широкий» Боков (А. Яковлев «Повольники»); «огромного роста человек» Зыков (Вяч. Шишков «Ватага»).

Кроме чисто физического превосходства («огромный», «широкий», «тяжелый», «скала», «Еруслан»), эти вожаки-богатыри ничем не отличаются от партизанской массы, находятся на одном с ней уровне идейно-политического развития. «Вершинин — туча, куда ветер — там и он с дождем, куда мужики — значит и Вершинин».

Сила авторитета партизанского вожака отождествлена с его физической силой. Значение идейного момента снижено.

Фадеев признавался, что, создавая «Разгром», он полемизировал с певцами мужицкой партизанской вольницы.¹ Раскрывая идейное содержание партизанского движения, он нарисовал образ командира, сила которого заключается в большевистской идеологии. Развенчивая натуралистического богатыря, утверждая торжество идеи над стихийным процессом, писатель внес полемическую нотку в самую конструкцию образа: своеобразным соотношением физических и моральных качеств героя подчеркнул значение революционного сознания. «Он, — говорит автор о Левинсоне, — был такой маленький, пеказистый на вид — весь состоял из шапки, рыжей бороды, да ичигов выше колен» (28). Говорил он «тихим голосом», но «голос его, негромкий, но внятный, был услышан каждым, как биение своего сердца» (59).

Образ Левинсона, воплотившего силу большевистского духа в физически слабом организме, противостоял натуралистической

¹ А. Фадеев. Литература и жизнь, стр. 152.

тенденции тех живописцев гражданской войны, пониманию которых были более доступны стихийные проявления революционной борьбы народных масс. Огромный рост Никиты Вершинина — это его личный признак, но он, этот признак, не случайно подчеркнут Вс. Ивановым, он гармонирует с общей идеей повести «Бронепоезд № 14-69», прославляющей стихийную народную мощь революции. Маленький рост Осипа Левинсона — это тоже его индивидуальный признак, но он подчинен Фадеевым идее прославления духовного могущества людей большевистской партии, их решающей роли в революционных событиях. Никита Вершинин был богатырем, превосходил всех партизан физической силой и потому оказался в роли командира отряда. Левинсон физически был самым малосильным человеком в отряде, но несмотря на это, он властвовал над коллективом вверенных ему людей.

Источником большой моральной силы и авторитета Левинсона являлось новое качество сознания — коммунистическая идеология. Вот что хотел сказать Фадеев контрастом физической слабости и духовной силы в Левинсоне и сказал это выразительно. Так, даже в такой художественной частности, как портрет героя, проявился различный идейный подход писателей к действительности.

Однако, несмотря на указанную целесообразность, этот продиктованный полемическими соображениями прием типизации не может быть признан художественно полноценным. Борясь с одной крайностью, Фадеев впал в крайность другую, возведя ее в творческий принцип. Вспомним, например, образ комиссара фронта Соболя, «очень маленького» человека, напоминающего «неутомимого муравья, несущего на себе непосильную ношу» («Против течения») или Алешу Маленького («Последний из Удэге»).

Эти образы, как и образ Левинсона, правдиво воплотили в себе многие существенные черты людей большевистской партии. Но закрепив за ними физические признаки «маленьких» людей и без надобности подчеркивая это, Фадеев тем самым несколько снизил производимое ими эстетическое впечатление. В частности, нам кажется, что замена настоящего имени героя Алексея Чуркина прозвищем Алеша Маленький является художественной ошибкой писателя. Это прозвище без надобности фиксирует внимание читателя на внешнем физическом признаке, ослабляющем восприятие других, существенных качеств талантливого нарисованного образа большевика.

В романе поясняется, что Алексей Чуркин прозван Алешей Маленьким за малый физический рост и в отличие от другого

человека, называвшегося Алешей Большим. Действительно, если мы обратимся к реальной истории, лежащей в основе «Последнего из Удэге», то найдем там двух большевиков с подпольными партизанскими кличками — Володя Большой и Володя Маленький. Прозвище — Володя Маленький имело в реальной жизни определенный смысл: конспирировало подлинное имя большевика-подпольщика и отличало его от Володи Большого. Прозвище Алеша Маленький в художественном произведении лишено этих оснований: не было необходимости скрывать подлинное имя, не было опасности смешать его с одноименным героем, так как Алеша Большой в романе не фигурирует. Осталось только одно, чисто внешнее основание для клички: маленький рост героя. Но вернемся к «Разгрому».

Поэтика образа Левинсона лишь в наиболее резкой форме выразила то, что присуще портретной поэтике «Разгрома» вообще — строгое и своеобразное подчинение портретного рисунка задаче раскрытия характера человека.

Другой отличительной чертой поэтики портретов «Разгрома» является постепенное описание наружности в связи с развитием образа. Внешний облик персонажа характеризуется не при первом его появлении и не весь сразу, а по мере движения сюжета.

В начальных строках романа отмечаются *«нездешние глаза* Левинсона, глубокие и большие, как озера», которые «вбирали Морозку вместе с сапогами и видели в нем многое такое, что, может быть, и самому Морозке неизвестно». В третьей главе будут повторены «голубые, как омуты, глаза». И лишь через много страниц, в главе пятой мы узнаем дополнительные признаки: «Он был такой *маленький*, неказистый на вид — весь состоял из шапки, *рыжей бороды* да ичигов выше колен» (28).

Затем на протяжении нескольких глав эти основные признаки («большие глаза», «маленький рост», «рыжая борода») будут повторены с некоторыми вариациями. Так, в сцене игры в городки читаем: «Только что пробил маленький человечек, в высоких ичигах и с рыжей, *длинным клином, бородой, похожий на гнома*, каких рисуют в детских сказках» (62); «У маленького человечка, так плохо игравшего в городки, оказались *большие и ловкие глаза*» (63). В дальнейшем будут введены еще некоторые детали: «*полузакрытые веки с длинными ресницами, тонкие ноздри*» (110), «уверенные и точные движения» (131).

Таким образом, если представить внешний портрет Левинсона в комплексе признаков, накапливаемых по мере чтения произведения, то получим следующее: Левинсон — человек небольшого роста, с рыжей, длинным клином, бородой, похожий на гнома из детской сказки. Глубокие и большие, как озеро, глаза

его были полузакрыты веками с длинными ресницами. Движения его были уверены и точны. Указана его одежда: шапка, высокие ичиги.

Этот наделенный немногими чертами внешний портрет создан в несколько приемов, растворен в ткани всего произведения. По мере развития повествования, постепенно, малыми дозами (иногда одна-две строки, иногда всего лишь два-три слова) к основным повторяющимся признакам («большие глаза», «маленький рост», «рыжая борода») прибавляются другие приметы, создающие в сумме живой образ героя. Этот же художественный прием Фадеев использует и при создании портретов других персонажей «Разгрома».

Описание наружности всегда подчинено характеристике образа мыслей, привычек, наклонностей, поступков героя. Портретные зарисовки сопровождают сюжетное развитие образа. Весьма характерен выбор эпизодов для внешней характеристики того или иного персонажа.

«Морозка вывел из луни лошадь. Гривастый жеребчик настороженно прыдал ушами. Был он крепок, мохнат, рысист, походил на хозяина: такие же ясные, зелено-карие глаза, так же приземист и кривоног, так же простовато хитер и блудлив» (7).

Морозка появляется в начале произведения; страницы, предшествующие процитированному отрывку, заполнены диалогом Морозки с Левинсоном. В процессе диалога было вскользь упомянуто о двух приметах внешности Морозки («непослушные кудри» и «зелено-карие глаза»). Совместив более подробную внешнюю характеристику героя с описанием его «гривастого жеребчика», Фадеев выразительно представил некоторые особенности характера Морозки, порожденные условиями его прежней жизни; это было необходимо для того, чтобы затем дать более яркую картину духовного развития Морозки в новых условиях, в революционной борьбе.

Среди персонажей «Разгрома» Гончаренко выделяется как человек недюжинных рабочих способностей, «жадный к работе». Целесообразно поэтому было обрисовать его в трудовой позе:

«У конюшни, оседлав перевернутое корыто, подрывник Гончаренко чинил кожаные вьюки. У него была непокрытая, опаленная солнцем голова и темная рыжеющая борода, плотно скатанная, как войлок. Склонив кремневое лицо к вьюкам, он размашисто совал иглой, будто вилами. Могучие лопатки ходили под холстом жерновами» (6).

Несколько раз возвращается Фадеев к наружности отважного юноши Бакланова, сообщая отдельные черты его портрета (коренастая, плотная, круглая фигура, складки над переносьем,

наивные ребячьи движения, подражание внешнему облику Левинсона, сметливые глаза), чтобы затем синтезировать указанные ранее разрозненно и вскользь приметы в целостный образ героя.

«Они (Левинсон и Бакланов, — А. Б.) прошли к реке. Бакланов снял обе рубахи и стал полоскаться. Видно было, что он не боялся холодной воды. Тело у него было крепкое, плотное, смуглое, точно литое, а голова круглая и добрая, как у ребенка, и мыл он ее тоже каким-то наивным ребячьим движением — поливал из ладони и растирал одной рукой» (121).

Отмечаемое критикой влияние художественной традиции Льва Толстого на Фадеева можно наблюдать в «Разгроме» и в приемах психологического анализа, и в некоторых особенностях портретной поэтики. В частности, в связи с традицией Толстого находится такая черта портретной живописи «Разгрома», как повторение одной и той же детали, превращение одного из внешних признаков в лейтмотив портретной характеристики. В «Разгроме» не дано подробной внешней обрисовки персонажей, автор обращает внимание лишь на некоторые характерные черты их наружности. Так, в портретах основных героев лишь в двух случаях встретим мы указание на точный возраст героя (Бакланову 19 лет, Морозке 27 лет), в двух случаях — на рост (маленький Левинсон, высокий Сташинский), в немногих случаях — на одежду. Обычно отмечаются 3—4 детали. Фадеев любит останавливать внимание на глазах своих героев: «нездешние», «большие глаза» Левинсона, «зелено-карие глаза» Морозки, «дымчатые глаза» Вари, «коричневые и сметливые глаза» Бакланова, «правый мигающий глаз» Сташинского, «жалкий, растерянный взгляд» Мечика и т. д. Характеристика глаз — часто повторяющаяся портретная деталь, обычно сопровождаемая какой-нибудь другой: маленький рост Левинсона, непослушные кудри Морозки, большие узловатые руки Гончаренко, певучий голос Вари, складки над переносьем у Бакланова, высокая, негнущаяся фигура Сташинского и т. д.

Повторяющиеся портретные детали не случайны. Фадеев подчеркивает внешние признаки, в которых отражается характер личности. В поступках персонажей проявляются характерные внутренние черты, а затем соответственно им обозначаются внешние признаки, повторно закрепляющиеся дальнейшим движением романа. Из вступительного диалога Левинсона и Морозки мы сразу узнаем об их взаимосвязи (командир, ординарец), угадываем основные черты их характера (волевой, настойчивый Левинсон, непокорный Морозка), но еще не представляем их внешности, так как только вскользь упомянуто о больших, впечатляющих глазах Левинсона и «непослушных морозкиных

кудрях». Автор сначала сообщает о морозкином непослушании, а затем уже обращает внимание на «непослушные морозкины кудри». Постепенно накапливая эти наблюдения, читатель только к концу романа соединяет в нечто неразрывное духовную и внешнюю характеристику персонажей. Повторение портретных деталей не только подчеркивает характерные черты образа, но и развивает этот образ, раскрывая новые аспекты его в изменяющейся обстановке.

Так, например, наблюдая за движением образа Левинсона в повествовании, мы можем обнаружить, как характерная черта физического портрета, запечатленная в эпитете «маленький», каждый раз оборачивается к нам все новой и новой стороной.

На мужицкой сходке, судившей Морозку за кражу, «Левинсон слушал, не вмешиваясь. Про него забыли. Он был такой маленький, неказистый на вид». Он «медленно опустил на скамью, просунул назад и сразу стал маленьким и незаметным — сгас, как фителек, оставив сход в темноте самому решать дело» (30—31).

Это — первая сцена, в которой отмечен маленький рост Левинсона. Внешняя «незаметность», «сгасание» героя здесь образно очерчивают смысл сцены, изображающей большевистское воспитание общественной инициативы и самостоятельности в массе.

Вот другая сцена. Во время боя Мечик чувствует, что чья-то воля направляет действия его и окружающих людей. Он «невольно стал отыскивать глазами, кто все-таки распоряжается его судьбой? Впереди шел Левинсон, он выглядел таким маленьким и так потешно размахивал огромным маузером, что трудно было поверить, будто он и является главной направляющей силой... Мечик силился разрешить это противоречие» (78—79). Выглядел маленьким, был физически слаб, но был главной силой событий, — Фадеев сознательно подчеркнул это «противоречие», неразрешимое для Мечика, чтобы крупнее выделить мысль о побеждающей силе большевистской идеологии. В целом ряде других эпизодов эпитет *маленький* в применении к Левинсону приобретает все новое и новое звучание.

При всей, казалось бы, эскизности внешних портретов в «Разгроме», его герои выступают как вполне законченные и живые индивидуальности. Это достигается как меткостью выбора характерных деталей внешности, так в еще большей степени мастерством изображения внутреннего мира человека и его поведения.

В пейзаже для ранней советской прозы также характерны активные искания и незрелость найденных решений. Описания природы очень часто превращались в игру образами, в картины, оторванные от рассказа о людях. Можно сказать, заимствуя удачное выражение Горького, что молодые авторы слишком маркиновали себя в пейзаже.

В этом смысле весьма показательны повести молодого Вс. Иванова. Его описания природы можно довольно произвольно перемещать в тексте, так как они не связаны с характеристикой человека и развитием действия. Они создают паузы в повествовании или же служат фоном для лирических отступлений, превращаясь в смутные, весьма субъективные метафоры: «Слова вы, слова, плоды спелые и радостные! Губы вы, губы, плоды теплые и жизненные!.. Травы вы, травы, заросли, облепеталась душа вами, и сами вы душа моя» («Цветные ветра»).

Вс. Иванов не был одинок. В «Цветных ветрах» он лишь более сгущенно выразил отношение к природе, которое можно было широко наблюдать в прозе 20-х годов. Для нее типичны и самоцельные, не связанные непосредственно с контекстом, с сюжетом, картинки природы и субъективно-лирические пейзажные отступления, чрезмерно обременявшие повествование. При этом крайнее увлечение приемом антропоморфизма часто превращало явления природы в некий особый «персонаж» произведения.

«Лес березовый. Березы — лапы степи, курганы ее бородавки, озера — глаза». «Воды — полные блюда. Бороздит их ветер, чешет кугу вокруг, скачет одноногий с кочки на кочку». «Воздух сквозной, с кошачьей повадкой: колюч и ласков». «Жмурится степь, потягивается» (Вл. Бахметьев «Встреча»).

«Понурые дворовые постройки почесали в затылках, сдвинув пушистые, нежные кроличьи шапки на слепые брови окон; утро подумало, помолчало, взгляделось в грязный дворовый снег» (Н. Огнев «Крушение антенны»).

Пейзаж, создаваемый приемом таких крайних олицетворений, утрачивал свое идейно-художественное значение. Он не давал реалистического представления о природе и не был связан с повествованием о человеке.

В средствах пейзажной живописи автор «Разгрома» следовал традиции старых мастеров реализма. Фадеев не злоупотребляет олицетворениями, он применяет антропоморфизмы с большим художественным тактом: «ущербный месяц с завистью смотрел из-за утеса», «со всех сторон обступала мохнатая безглазая тень»; «в дымящихся лапах кедровника таяло пышное и ленивое солнце»; «плыла сытая таежная тишина»; «шептались багряные манчжурские черноклены»; «глянул подслеповатый месяц, из

тмы шагнули бледные кусты»; «по мглистым нехоженным тропам Млечного пути в смятении бежали звезды»; «заросшая проселочная дорога жалась к реке»; «у берега ежились темноликие кусты в холодной, медвяной росе»; «усталые поля пестрели бабьими платками»; «строгий кедрач прикрывал их покойными обомшальными лапами»; «ночь, сплошная, движущаяся во тьме, глядела под крышу».

Степень одушевления явлений природы почти не выходит за пределы обычной образности народной речи: «пели ручьи»; «глядел подслеповатый месяц»; «ежились темноликие кусты» и т. д.

Зарисовки природы в «Разгроме» лаконичны, они чаще всего занимают четыре-пять строк и почти целиком растворены в характеристиках персонажей.

«Бренча по ступенькам избитой японской шашкой, Левинсон вышел во двор. С полей тянуло гречишным медом. В жаркой бело-розовой пене плавало над головой июльское солнце.

«Ординарец Морозка, отгоняя плетью осатаневших цесарок, сушил на брезенте овес» (5).

«— Иди сдай оружие начхозу, — сказал он (Левинсон, — А. Б.) с убийственным спокойствием, — и можешь убираться на все четыре стороны. Мне баламутов не надо...

«Ласковый ветер с реки трепал непослушные морозкины кудри. В обомлевших полынях у амбара ковали раскаленный воздух неугожимые кузнечики.

«— Обожди, — сказал Морозка угрюмо. — Давай письмо» (6).

Кратко обозначив местонахождение госпиталя в лесу, автор переходит к характеристике «больных и раненых»; дав беглые очертания летней ночи, переносит внимание на «четыре конных фигуры» во тьме и т. п. Органичность включения в повествование и строгая подчиненность пейзажа развитию действия не допускают никаких перестановок этого пейзажа в тексте, что было бы возможно для первой повести Фадеева «Разлив», повестей Вс. Иванова и многих произведений той поры, в которых пейзаж нередко являлся только внешним украшением действия.

Среди картин природы в «Разгроме» доминирующее положение занимает трудовой пейзаж.

«В думках, непривычно тяжелых, Морозка не заметил, как выехал в долину. Там — в душистом пырее, в диком, кудрявом клевере звенели косы, плыл над людьми прилежный работяга-день. У людей были курчавые, как клевер, бороды, потные и длинные, до колен, рубахи. Они шагали по прокосам размеренным, приседающим шагом, и травы шумно ложились у ног, пахучие и ленивые» (18).

«За рекой разноголосо пели девчата; пахло сеном, отсыревающей пылью и дымом костров. Слышно было, как быются на пароме усталые лошади. В теплой вечерней мгле, в скрипе нагруженных телег, в протяжном мычании сытых недоенных коров угасал мужичий маятный день» (27).

«Началась уже бабья страда. Дороги тонули в густой колосистой пшенице, росли по утрам опустевшие паутины, и воздух был полон пчелиного предосенне-жалобного гуда» (62).

«Солнце давно уже перевалило к западу, усталые поля пестрели бабьими платками, от жирных суслонов ложились тени, спокойно-густые и мягкие» (74).

И на странице, заключающей произведение, дается картина молотбы на току, где «как маленькие пестрые букашки, копошились люди, летали снопы, сухо и четко стучала машина» (158).

Пейзаж выполняет в романе и другую важнейшую художественную функцию. Автор использует его для характеристики психологии персонажей. Сопоставление человека с природой — в формах прямых или контрастных — является обычным и очень распространенным приемом художественного психологизма, получившим богатое развитие в классической литературе. Следуя этой традиции, автор «Разгрома» очень умело подчиняет пейзаж задачам психологического анализа.

«Каждое утро, когда их выносили из душного барака, к Мечика подходил светобородый и тихий старичок Пика. Он напоминал какую-то очень старую, всеми забытую картину: в невозмутимой тишине, у древнего, поросшего мхом, скита сидит над озером, на изумрудном бережку, светлый и тихий старичок в скуфейке и удит рыбку. Тихое небо над старичком, тихие, в жаркой истоме, ели, тихое заросшее камышами озеро. Мир, сон, тишина. . .

«Не об этом ли сне тоскует у Мечика душа?» (14—15).

Введением этой картины-воспоминания автор выразил свое отрицательное отношение к созерцательному, идиллическому пейзажу, ощущая его в условиях нового времени как «старую, всеми забытую картину». Вместе с тем, картина «тихого озера» удачно поясняла обывательскую сущность психики Пики и Мечика. Пика — темный мужик с психологией маленького собственника, Мечик — такой же мелкий обыватель, хотя и интеллигент; оба они — образы старой картины, т. е. дореволюционного прошлого. Сближение с Пикой развенчивает мелкобуржуазного индивидуалиста Мечика. Вводя в повествование картину «тихого озера» с «тихим старичком на бережку», Фадеев поэтично раскрыл читателю внутреннее состояние Пики и Мечика, социально-классовую основу их тоскливых переживаний.

Подобным же приемом соотнесения душевных состояний героев с зримыми картинами природы раскрыты беспочвенность мечтаний и одиночество Мечика.

«Мысли его отвлеклись далеко в сторону — к светлым будущим дням, — и были они поэтому легкие, таяли сами собой, как розово-тихие облака над таежной прогалиной» (46).

«Мечик лежал на спине, глазами нащупывая звезды; они едва проступали из черной пустоты, которая чудилась там, за туманной завесой; и эту пустоту, еще мрачней и глуше, потому что без звезд, Мечик ощущал в себе» (76).

В этих примерах пейзажные детали введены для выражения переживаний героев. В других случаях не дано такого совмещения картин внутреннего и внешнего мира, конкретное переживание раскрывается непосредственно, а в образах пейзажа оно лишь находит себе параллель, тональный усилитель, действующий по принципу сходства или контраста.

После резкого столкновения с Мечиком в госпитале Морозка возвращался в отряд. Он погрузился в мрачные размышления о Мечике, Варе, о своей прошлой жизни. Поля вокруг были тревожно-безлюдны. «Он почувствовал себя заброшенным и одиноким. Казалось, он сам плывет над огромным вымороченным полем, и тревожная пустота последнего только сильнее подчеркивала его одиночество» (52).

Неожиданные выстрелы раздались в ночи. «Через несколько секунд в полном боевом снаряжении он (Дубов, — А. Б.) выскочил во двор. Небо расступилось — безветренно-холодное. По мглистым, нехоженным тропам Млечного пути в смятении бежали звезды. Из темной дыры сеновала выскакивали — один за другим — взьерошенные партизаны, ругаясь, застегивая на ходу патронташи, выводили лошадей. С насестов с неистовым кудахтаньем летели куры, лошади бились и ржали» (57). Придав пейзажу оттенок человеческой тревоги («в смятении бежали звезды»), Фадеев заставляет ярче чувствовать переживаемую партизанами внезапную опасность.

К контрастирующему пейзажу Фадеев прибегает изредка. Вот один из немногих примеров: Морозка возвращается из госпиталя, рассерженный столкновением с Мечиком. «Тайга расступилась вечерней березовой опушкой, и в рдяные ее просветы, прямо в лицо, било солнце. Здесь было уютно, прозрачно, весело — так непохоже на соецию людскую суету. Гнев Морозки остыл. Обидные слова, которые он сказал или хотел сказать Мечiku, ... были ненужно-крикливы и легковесны» (51).

В последней главе измученность Левинсона и его отряда контрастно подчеркнута картиной солнечного осеннего дня: «Левин-

сон рассеянным взглядом окинул всю эту светлую и чистую, сияющую красоту и не почувствовал ее» (149).

В заключение отметим еще одну интересную особенность, усиливающую разнообразие звучаний пейзажа. События романа раскрываются через попеременное восприятие Морозки, Мечика, Левинсона и других лиц. Это влечет смену интонаций как во всем повествовании, так, в частности, и в пейзаже, приобретающем различную поэтическую окраску в зависимости от смены «свидетеля».

Через восприятие Морозки даны главным образом трудовые пейзажи. Это он вдыхает «хлебные медовые запахи» гречаных и пшеничных нив и слышит «звон кос в диком, кудрявом клевере». Пейзажи, связанные с Морозкой, всегда конкретны; Морозка весь на земле, он, кажется, ни разу не взглянул на небо.

И, наоборот, Мечик весь погружен в «смутные ощущения плывущего над головой неба», в «тающие розовые тихие облака», в «шопот чернокленов», в то, «как тихо-тихо журчал в траве малюсенький родничок», во все то, что дает иллюзорную пищу его беспочвенным мечтаниям. Это он воссоздает в своем воображении мнимо-красивую картину тихого озера с тихим старичком на изумрудном берегу, которая заслоняет от взора Мечика реальную картину действительности.

Пейзаж, показанный через восприятие Левинсона (финал произведения), свободен и от морозкиной эмпирической ограниченности и от мечиковской отвлеченной созерцательности. Он включает и «просторное небо и землю, сулившую хлеб и отдых», и «далеких людей» на этой земле, которых революционная борьба может и должна сделать «близкими людьми».

Итак, пейзаж «Разгрома» тонально разнообразен; он активно участвует в образном раскрытии персонажей. Даже те описания природы, которые скупой обозначают реальную обстановку, почти всегда имеют еще и другое, более непосредственное отношение к человеку, поэтически раскрывают его трудовые действия и психику.

Средства и приемы пейзажной живописи просты, свободны от излишеств антропоморфизма, и, внося в описания элемент одушевления, создают картины живо и непосредственно воспринимаемой природы.

Некоторые молодые писатели в 20-е годы, попадая под влияние критиков-формалистов, чрезмерно увлекались «имажинизмом» и разного рода выдумками в области языка и стиля. Перегрузка повествования диалектизмами, изысканными сравне-

ниями и метафорами часто совершенно затемняла смысл изображаемого. Читатель, после тщетных усилий постичь смысл самодовлеющих поэтических формул, начинал подозревать наличие какого-то иносказания, хотя фактически имел дело только с неясным, нарочито затрудненным стилем. Например, чрезмерно метафорична художественная система некоторых ранних произведений Вс. Иванова. «Больше всего я ценю формальную школу», — заявил он в 1926 году в дискуссии о критике.¹ Этим пристрастием к формализму Вс. Иванов нанес ущерб своему творчеству.

Эпитет, метафора, сравнение, образ бывают по-настоящему поэтичны только тогда, когда они без всякого искусственного напряжения соотносятся с определяемым объектом, когда художественное изображение подчинено задаче познания, когда образные ассоциации носят не узко субъективный характер, а соответствуют народному поэтическому мышлению. Выдающиеся образцы реалистической литературы всегда отличаются простотой, народностью изобразительных средств языка.

Именно это мы видим в «Разгроме». Вся его художественная система основана на реалистической традиции. Изобразительные средства романа отличаются точностью, прозрачностью и конкретностью изображения. Поэзия обыкновенного — вот та общая формула, которая охватывает природу всех элементов поэтики «Разгрома»: словарь, эпитет, образные сравнения, пейзаж, портретный рисунок и т. д.

В «Разгроме» сравнительно мало метафорических эпитетов. К ним можно отнести: «ленивые травы», «седое утро», «хищные глаза» Метелицы, «нездешние глаза» Левинсона, «дымчатый взгляд» Вари и т. п.

За небольшими исключениями, эпитеты Фадеева предметны, т. е. передают органический признак объекта (цвет, запах, форму и пр.): «зелено-карие глаза» Морозки, «ярко-зеленый ореховый колм», «золотистый просвет», «черноклювый дятел», «душистый пырей», «кудрявый клевер», «светлобородый и тихий старичок» и т. п.

Портретные эпитеты обычно подчеркивают психологическую характерность лица («сладкоголосый» Чиж, «чистенькое» лицо Мечика, «непослушные кудри» Морозки) и профессионально-трудовые признаки: «костлявая жесткая ладонь» Сташинского, «теплые смуглые руки» Вари, «натруженные ладони» косарей, «темные одеревяневшие от работы пальцы» мужиков,

¹ «Журналист», 1926, № 4, стр. 22.

«большая черная рука Дубова», «большие узловатые руки», «могучие лопатки» Гончаренки, «усталые лица людей» и т. п.

В пейзажных эпитетах, выражающих запах и цвет, преобладают два: 1) «душистая хвоя», «душистый пырей», «душистое сено», «духовитая полынь», «пахучие травы» и 2) «златоколосьный ячмень», «златолистная сухотравная тайга», «таежное золотое увядание», «золотистый просвет», «деревья в мокром сияющем золоте», «золотистые шапки жирных стогов».

Однообразие этих эпитетов отчасти может быть оправдано обстановкой: действие происходит в крае с богатой растительностью и в месяцы осеннего увядания природы. Но, думается, что эта повторяемость все же свидетельствует о недостаточности индивидуализирующих красок, которыми владел в те годы автор. Конечно, указанные эпитеты рассеяны в тексте и при обычном чтении совсем не вызывают впечатления однообразия, но несомненно, что одинаковые определения при разных определяемых заняли место каких-то других более необходимых и более конкретизирующих определений, несколько нивелировали живопись, обеднили тональность произведения.

В общем же наблюдения над стилем «Разгрома» показывают, что применение эпитетов в романе основано на принципе закономерной объективной связи определяемого с определением. Фадеевский эпитет не затрудняет читателя сложными метафорическими ассоциациями.

Принцип конкретности изобразительных средств отчетливо выразился и в характере образных сравнений. В формуле сравнения поясняющий член всегда взят из повседневных явлений мира, в котором живут изображаемые люди, из непосредственного производственного, бытового и природного окружения их.

Шахтная «подземная вода, мутная, как слезы ослепших рудничных лошадей». Морозка был «так же приземист и кривоног, так же простовато-хитер и блудлив», как его лошадь, которую он в описываемый момент вывел из пуни. У людей, косивших клевер, «были курчавые, как клевер, бороды». «Он (Мечик, — А. Б.) плакал долго и безутешно, и мысли его, как слезы, были солоны и терпки», т. е. были терпки не как вообще слезы, а как слезы, которые лились теперь из глаз его. Даубихинский спиртонос Стыркша — «огромный, волосатый, как его унты, человек». Индивидуалистические мечтания Мечика, оторванные от деловой жизни партизанского отряда, были «легкие, таяли сами собой, как розовые тихие облака над таежной прогалиной». «Таежная прогалина» здесь совершенно определенное понятие; это то место, где располагается госпиталь, в котором сейчас находится мечтающий Мечик. У Вари такая «сильная поступь»,

будто до самой смерти сестра обязалась «толкать перед собой нагруженный вагончик». «Слова Дубова упали в тишине с тяжелым медным грохотом, как гулкий антрацит». Два последних сравнения напоминают о прошлом героев — Варя работала откатчицей вагонеток в шахте, а Дубов — шахтером-забойщиком.

Многие образные сравнения близки к типу народных, бытовых. Однако они очень естественно связаны с типическими представителями народной массы, изображаемыми в романе. В глазах мужиков верховая посадка Морозки образно воспринимается, «как свечечка!»; напуганный пастушок напомнил Метелице воробья; отбившийся от рядовой повседневной взводной работы ординарец Морозка уподобляется Дубовым «заржавленному неприткнутому болту»; маленький Левинсон, погруженный в деловые документы, напомнил Морозке возню мыши в бумагах.

Сделать сложное более простым и зримым, пояснить один образ другим, не выходя из границ изображаемого мира, — таково назначение художественных сравнений в «Разгроме». Сравнение здесь является приемом образного пояснения и оценки событий и лиц с точки зрения того или иного персонажа.

В «Разгроме» совершенно явственна тенденция избегать всего, что имело узко местное значение. Совершенствуя текст в процессе повторных изданий, Фадеев все более и более освобождал его от местных речений, диалектизмов и провинциализмов, ограничивавших и затруднявших смысл повествования и требовавших подстрочных авторских пояснений.

Однако полностью местный акцент в поэтике «Разгрома» не устранен. Фадеев руководствовался здесь принципом целесообразности. Горький отмечал, что досоветская литература являлась преимущественно литературой немногих центральных губерний России.¹ Революция сделала нашу литературу творчеством всех областей страны. Это открывало возможность для новых дополнительных тем, идей, художественных средств, в литературе появились новые идейно-эмоциональные и лексические оттенки.

Но при этом важно было соблюсти художественную меру, ввести местный материал в поэтику не на правах господствующего тона, а только на правах яркого дополнительного колорита.

Именно такой местный оттенок и наблюдается в системе образных сравнений «Разгрома». Рассказ о дореволюционной жизни шахтера Морозки, человека с неразвитым сознанием, плененного рутинными привычками старого рабочего быта, пояс-

¹ М. Горький. О литературе, стр. 51.

няется сравнением: «Жизнь казалась ему простой, немудрящей, как кругленький муромский огурец с сучанских баштанов». Лицо разведчика «сразу стало красным и глупым, как у торговки на сандагоуском базаре». «Слева попрежнему шла черная гряда сопок, изогнувшаяся, как хребет гигантского зверя». В тексте встретятся еще: «таежные изюбры», «таежная тишина», «таежные одиночки».

Всего явственнее местный колорит «Разгрома» сказывается в зооморфических сравнениях: «терпелив и настойчив, как старый таежный волк», «они сцепились, как барсуки», «согнувшись по-ястребиному, промчался Метелица», «колыхаясь в ночи, как огромная в омуте рыба», и т. д. Дикий зверь и хищная птица уссурийской тайги и рыба Приморья фигурируют чаще других зоологических разновидностей в зооморфических сравнениях.

Свое небольшое по объему произведение Фадеев писал в течение двух лет. За этот период бурного развития молодой советской литературы Фадеев интенсивно совершенствовался как художник. Наблюдая поэтическую форму сравнений на протяжении романа, можно уловить эволюцию художественного мастерства писателя.

В первых главах заметно некоторое однообразие сравнений за счет преобладания простых двучленных формул. Обилие соединительных «как» несколько нарушает пластичность художественного языка. Далее сравнения становятся более разнообразными, все чаще начинает появляться уподобление через форму творительного падежа, выражающую переход от двучленного сравнения к одночленному метафорическому образу или эпитету, устраняющему внешнюю двучленность.

«Мы распустились, как девочки!... Ну что, если бы на самом деле были японцы?.. Да они ведь передушили б нас, как дыплят!.. Срам!.. — Левинсон быстро перегнулся вперед, и последние его слова хлестнули сразу развернутой пружиной так, что каждый вдруг почувствовал себя захваченным врасплох дыпленком, которого душат в темноте неумолимые, железные пальцы» (59).

Понятно, что эти формы образного сравнения сосуществуют в любом художественном произведении, не исключая, а дополняя друг друга. Художественная целесообразность каждой из них может быть установлена только на основе анализа конкретного текста. Но крайнее предпочтение одной из них порождает однообразие поэтических характеристик. Преобладание двучленности приближает художественное повествование к простому описанию. Преобладание одночленного метафорического образа может привести к иносказанию, к отрыву от конкретной реальной

действительности, к затемнению смысла. В основе своей манера Фадеева совсем не метафорическая, и отрицательные последствия этого порядка ему не угрожали. В «Разгроме» он был даже излишне осторожен в употреблении метафор, что особенно заметно в начальных главах.

Два следующих примера дают некоторое представление о том, как зрело художественное мастерство Фадеева в процессе работы над произведением.

«Он (Мечик, — А. Б.) плакал долго и безутешно, и мысли его, как слезы, были солены и терпки» (26). Это из главы четвертой когда Мечик после беседы со Сташинским в госпитале впервые резко почувствовал свой разлад с партизанским коллективом.

«Мечик не смотрел на него, даже не слушал, но с каждым его словом что-то тихо вздрагивало в нем, словно чьи-то робкие пальцы обрывали в душе с еще живого стебля уже завядшие листья. „Все это кончилось и никогда не вернется...“ — думал Мечик, и ему жаль было своих завядших листьев» (85). Это из главы одиннадцатой, когда в беседе с Пикой Мечик переживает гибель своих мечтаний о тихом личном счастье.

В первом случае душевное состояние человека иллюстрируется извне через сравнение, лишенное подвижности, развития («как слезы, солены и терпки»); во втором случае оно поэтически раскрыто в форме картины-процесса, где завядшие листья растения уподоблены «завядшим листьям» души, т. е. дан синоним грустных мечтаний о несбывшемся личном счастье.

В «Разгроме» есть случаи и неудачных образных сравнений.

«Он (Левинсон, — А. Б.) был на редкость терпелив и настойчив, как старый таежный волк, у которого, может быть, недостает уже зубов, но который властно водит за собой стаю — непобедимой мудростью многих поколений» (20). Подобная характеристика подойдет к вожакам ряда партизанских повестей 20-х годов. Она была бы уместна и в повести «Разлив» самого Фадеева. Но читательское чувство противится признать ее удачной по отношению к Левинсону. Левинсон как руководитель — человек новой формации, человек интеллектуальной силы, умудренный революционным опытом. Поэтому образ старого таежного волка нельзя считать уместным в характеристике Левинсона.

Еще более резкий разлад между сущностью изображаемого и эмоциональной окраской изобразительных средств чувствуется в одной из последних сцен романа:

«Левинсон передал свою лошадь Ефимке... а сам стал в сторонке, чтобы посмотреть, сколько же у него осталось людей.

«Они проходили мимо него, эти люди, — придавленные, мокрые и злые, тяжело сгибая колени и напряженно всматриваясь в темноту; под ногами у них хлюпала вода. Иногда лошади проваливались по брюхо — почва была очень вязкая.

«Особенно трудно приходилось поводырям из взвода Дубова, — они вели по три лошади, только Варя вела две — свою и морозкину. А за всей этой вереницей измученных людей тянулся по тайге грязный, вонючий извивающийся след, точно тут проползало какое-то смрадное, нечистое пресмыкающееся» (146).

Конец картины слишком натуралистичен: определяющий образ «смрадного, нечистого пресмыкающегося» эмоционально враждует с определяемым — подвижничеством человеческого коллектива. Здесь явно ворвалась случайная нота, враждебная общей музыке «Разгрома». Автор, столь успешно умевший в будничных явлениях жизни находить прекрасный облик людей труда и революционного подвига и проникновенно постигать черты рождающейся социалистической личности, вдруг в одном из решающих моментов воспроизвел только грубую поверхность явления.

Из общего ритма повествования выпадает и сравнение, имеющее фельетонный привкус: «Вдобавок ко всему она была жеребой (речь идет о кобыле Зючихе, — А. Б.), и странное ее прозвище пристало к ней, как к шепелявой старухе господне благословение» (64).

Но все эти частные погрешности в поэтике образных сравнений, выпадающие из общей стилиевой манеры Фадеева, не нарушают основного впечатления. Точность, конкретность образных сравнений делает поэтические характеристики выразительными, ясными и составляет ценную сторону художественной стилистики «Разгрома».

Художественная система «Разгрома» свободна от натуралистических штампов и псевдо-романтических украшений. В языке и стиле Фадеева не чувствуется никаких притязаний на «оригинальность».

Как в отборе жизненного материала, так и в его образном воплощении автор «Разгрома» обнаружил верное понимание художественной темы. Решительно отбросив распространенный в 20-е годы формалистический принцип «остранения сюжета и слова», Фадеев давал идийное освещение типического жизненного материала, художественно выраженного «обыкновенным» литературным языком, открывал светлую поэтическую сторону в повседневных явлениях революционной эпохи.

Из писателей, вступивших в литературу после Октября, Горький еще в 20-е годы особо выделял А. Фадеева и М. Шолохова, признав их выдающимися мастерами художественного слова, талантливыми продолжателями передовых традиций русского реализма. «Фадеев, Шолохов и подобные им таланты, — писал он в 1929 году, — пока еще — единицы. Но, как мы видим, рабочий класс совершенно правильно оценил их достоинства художников слова».¹

В 1936 году А. С. Шербаков, в то время ответственный секретарь правления Союза советских писателей, говорил: «Мы недавно наметили к изданию серию книжек, которые будут массовым тиражом выпускаться для малограмотных. В эту серию вошли произведения классиков — А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, А. П. Чехова, М. Ю. Лермонтова, Тараса Шевченко и современников — А. М. Горького, Шолохова, Фадеева, Серафимовича, А. Толстого, Маяковского, Д. Бедного. Вот каким авторам суждено привить вкус читателю, вот каким авторам суждено советского человека приобщить к высокой культуре. И этих авторов трудовой человек будет читать и сначала, когда он только приобщается к грамоте, и потом, когда он в совершенстве овладеет культурой».²

Среди читателей романа мы встретим и рабочего, и колхозника, и красноармейца, и артиста, и академика, и множество других людей самых различных социальных, профессиональных и возрастных категорий. Высокие идейные и художественные достоинства «Разгрома» обеспечили ему широкую популярность. Роман вошел в историю литературы социалистического реализма как одно из выдающихся произведений советской прозы 20-х годов.



¹ М. Горький. О литературе, стр. 44.

² «Литературная газета», 1936, № 20, 5 апреля.



В. А. КОВАЛЕВ

ЗАМЕТКИ О ЯЗЫКЕ И СТИЛЕ РОМАНОВ Л. ЛЕОНОВА 20-х ГОДОВ

1

Одной из насущных задач советского литературоведения является изучение языка и стиля крупнейших советских писателей. Всестороннее освещение этого вопроса позволит расширить и уточнить наши знания о развитии и обогащении русского литературного языка в советскую эпоху, углубить изучение художественной функции слова, средств образной и эмоциональной выразительности и глубокого осмысления действительности в литературе социалистического реализма, даст возможность более четко и точно определить художественное своеобразие писателей нашего времени.

Марксизм-ленинизм учит, что язык представляет собой общественное явление, служит средством общения людей, средством обмена мыслями в обществе, орудием борьбы и развития общества. Товарищ Сталин указывает: «Вне общества нет языка. Поэтому язык и законы его развития можно понять лишь в том случае, если он изучается в неразрывной связи с историей общества, с историей народа, которому принадлежит изучаемый язык и который является творцом и носителем этого языка».¹

Язык и стиль советской художественной литературы необходимо рассматривать в тесной связи с историей советского общества, с историей русского народа.

Язык и стиль писателя неразрывно связаны с его идейной эволюцией, с развитием и углублением реализма в его творчестве, с расширением его социального кругозора, с совершенствованием и обогащением всех сторон его художественного дарования. Изу-

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, М., 1950, стр. 22.

чая язык и стиль писателя, говорит академик В. В. Виноградов, «мы изучаем вместе с тем приемы и способы выражения мысли, характерные для этого писателя».¹

Язык и стиль писателя — это средство его общения с многомиллионными массами читателей. Советский писатель призван обогащать духовный мир советского человека, расширять и углублять его знания о мире, о нашей замечательной сталинской эпохе, помогать партии в воспитании народа в духе коммунизма. Язык и стиль писателя — это средство его активного воздействия на сознание масс читателей. Характеристика и анализ этого могучего средства изображения действительности и пропаганды идей коммунизма углубляет наши представления о литературе социалистического реализма.

Леонид Леонов принадлежит к числу виднейших советских писателей, выступая и как романист, и как драматург, и как публицист. Его романы «Барсуки», «Соть» и «Дорога на океан», повесть «Взятие Великошумска», пьесы «Обыкновенный человек» и «Нашествие», публицистические статьи военных лет и послевоенного периода, речи и выступления в защиту мира завоевали ему высокий авторитет и известность среди советских читателей, а также за рубежом, в странах народной демократии и среди прогрессивных кругов капиталистических стран.

В своем творчестве Леонов отразил такие важнейшие этапы истории нашей родины, как утверждение деревни на советском пути развития в годы гражданской войны, социалистическая реконструкция страны в эпоху первой сталинской пятилетки, процесс идейного перевоспитания широких масс народа в эпоху победы социализма, победоносная борьба советского народа против немецко-фашистских захватчиков в годы Великой Отечественной войны.

Советская жизнь в ее революционном развитии является важнейшей темой лучших произведений писателя. Главные герои этих произведений — передовые люди нашего общества, активные участники социалистического строительства, творцы новой экономики и новой культуры, носители идей социалистического гуманизма, борцы против капиталистического гнета и реакции.

Творческий путь Леонова сложен. Прежде чем овладеть методом социалистического реализма, писатель прошел в течение 20-х годов полосу творческих исканий, порой приводивших его к неудачам и срывам, но проникнутых искренним стремлением служить революции, быть полезным новому читателю, показать но-

¹ В. В. Виноградов. О трудах И. В. Сталина по вопросам языкознания. «Правда», М., 1951, стр. 55.

вое, нарождающееся в жизни. Под влиянием социалистической действительности, под руководством большевистской партии Леонов в конце 20-х годов успешно овладевает новым художественным методом — социалистическим реализмом. «Большим русским писателем», продолжателем основных традиций русской литературы XIX века, человеком «своей песни» называл Леонова Горький.

Горький высоко ценил языковое мастерство Леонова, богатство словаря его произведений, яркую образность и живописные достоинства, лаконизм и выразительность его письма, многообразие стилистических средств, тонкую речевую характеристику персонажей.

Отзывы Горького о Леонове обязывают литературоведов изучить внимательным образом художественную практику Леонова, проследить, как формировался этот художник слова, определить и оттенить специфику его стиля, особенности языка его произведений, насыщенного мыслью, полного яркой образности и национального своеобразия.

В настоящей статье на материале произведений Леонова 20-х годов характеризуется язык и стиль писателя в период его формирования. Такое хронологическое ограничение возможно потому, что уже в этот период, в особенности в романе «Соть» и повести «Саранча», выявились отличительные черты «почерка» Леонова, «устойчивое» и характерное в его языке и стиле.

2

В 1934 году Леонов говорил о писателях своего поколения: «Большинство из нас проходило первую литературную учебу в фронтовых газетах». Работа в красноармейской печати в качестве поэта-агитатора и фельетониста — таков начальный момент литературной деятельности Леонова. Но систематическая, профессиональная деятельность Леонова как литератора началась в 1922 году. Основную особенность его ранних рассказов можно определить горьковской формулой: «книжный, вычитанный романтизм». Сам писатель позднее говорил, что он тогда проходил «еще только через орнаментальную прозу, вычурную словесную вязь».

Лучшими в раннем творчестве Леонова являются рассказы на народные темы. В них можно обнаружить и элементы реализма, и понимание психологии крестьянина, и знание устного народного творчества и народной речи.

Легко обнаруживается связь языка писателя с местными крестьянскими говорами. Так, в одном из ранних рассказов

«Бурьга» встречается слово «багун» (название растений), в «Случае с Яковом Пигунком» — «туес» (сосуд из бересты для ношения молока, яиц и пр.), в «Гибели Егорушки» — «взводень» (сильное волнение на море, высоко вздымающиеся волны), «ела» (судно об одном парусе) и др.

В живой народной речи он черпал богатство словаря, силу выразительности. Он учился владеть образной, полнокровной, содержательной, свободной от штампов и устаревших элементов русской речью. Однако эти рассказы из народной жизни далеки от современности.

Лишь в конце 1922 и в 1923 году Леонов постепенно преодолевает оторванность своего раннего творчества от революционной действительности. В повестях «Петушихинский пролом», «Конец мелкого человека» и «Записи Ковякина» (1923) показывается «пролом» старой жизни под влиянием революции. Стиль молодого писателя еще не установился, он как будто пытается выработать умение писать в различных манерах и стилях. В «Петушихинском проломе» заметно подражание архаизированному, насыщенному метафорами стилю Лескова, в «Записях Ковякина» — сатирическому «сказу» Гоголя, в «Конец мелкого человека» — повествовательной манере Достоевского.

Рассмотрим особенности языка и стиля молодого Леонова на примере «Петушихинского пролома». В заметках о Леонове Д. Фурманов писал: «Слабой стороной повести является и ее построение и стиль. Нет фабулы как единого, органического: и сюжет разорванный и манера письма родственная, отрывистая, без начал-концов».¹

Стиль повести чрезвычайно сложен. Он строится на сочетании церковнославянизмов в лексике и повествовательных приемов житийной литературы с народно-поэтическим «сказом» и диалектными элементами.

Вот, например, отрывок в духе церковной агиографии: «И восприяло сердце Пафнутьево к радости, и стало словно в Преображение на душе. И захотелось ему радость этому месту луговому приустроить. Хотел сперва церкву».² Сама легенда о нетленности Пафнутия восходит к образцам церковных житий.

Иногда можно отметить влияние языка «Жития» протопопа Аввакума: «Был Мельхиседек допреж того купцом, запоец и похабник был, торговал скобяным товаром, и звали его, по пьяному

¹ Архив Д. А. Фурманова (Институт мировой литературы им. А. М. Горького).

² Л. Леонов. Рассказы. Гиз, М.—Л., 1926, стр. 172. В дальнейшем цитаты из рассказов даются по этому изданию с указанием соответствующих страниц.

делу, Митрохой Лысым. Раз, в пьяном образе, проездил всю ночь по городу верхом на свинье и, когда, вдребезг пьяненький, упокоился в канаве, явился ему на утрий час Пафнутий и сказал: „Будь у меня игуменом“. И стал, преобразясь в Мельхиседека» (181).

Отдельные фразы построены в стиле «Слова о полку Игореве»: «Ходит див по полям то гадюкой сереновой, то галкой нелетучей, то зверем ночным о двух хоботьях» (194).

Рассказывая о снах мальчика Егорки, автор выдерживает стиль старинных народных повествований о счастье, запертом злыми силами в сундук, глубоко в земле: Алеша «увидел пещору, — рос вокруг пещоры красный перец и острогон. Он вошел в пещору и увидел трех, сидящих рядом дявоилов на свинцовом сундуке, руки — словно вилы навозные. Один был хвостац, другой крылац, а третий рогац. Догадался Алеша про бесов, говорит» и т. д. (197).

Иногда автор переходит к манере крестьянского «сказа»: «... случилось одинова: на второй год, на Пасху, Василь Лукича увезли. Приехали люди со сполкома, чужие, с ружьями, — только один меж ними ерепенился, кричал все, пистолет у него за поясом запросто, как колотушка: взяли, увезли» (206).

Язык повести стилизован, далек от норм современного литературного языка, архаичен. В нем почти не нашла отражения общественно-политическая лексика нашей эпохи. Повесть местами трудно читать. Это объясняется широко применяемой писателем инверсией. Например: «Потом перестал ливень, выглянуло солнце, омыло ярмарочных ларей росписные ряды, вымыло сельской площади стоптанную зелень» (191). Кроме того, чтение затрудняется применением приемов «рубленой прозы»: «Среди ночи скрипнуло что-то, и потом гудочек. Проснулся Алеша и сел. Видит: темнота. Слышит: Федор на полатах храпит. Тишина вползает из оврага через подоконник. И в мертвой тишине — Егорий на коне» (224).

М. Горький указывает: «В литературе излишняя орнаментика и детализация неизбежно ведут к затемнению смысла фактов и образов». ¹ Повесть Леонова это наглядно демонстрирует.

Образы в «Петушихинском проломе» имеют «самоценное» значение. Например, большевик Арсен Петров прямо и резко отвечает на лицемерную ласковость игумена Мельхиседека: «— Нам это ни к чему, отец. Не в гости приехали... Хлопотливости ваша завзя! Ведь в ладонях стер бы, каб тебе власть?». Этим ясным

¹ М. Горький. О литературе. Изд. 3-е. «Советский писатель», М., 1937, стр. 434.

и точным словам автор предпосылает такую «орнаментику»: Арсен «отвернулся, пряча клинок внезапной насмешки в морской синеве глаз, и слова тут выросли в нем простые, корявые, мужицкие, несуразные, как поленья» (214). Сравнение слов Арсена с «несуразными поленьями» в данном контексте неуместно.

Совершенно в духе имажинистов написаны следующие фразы: «... крались ночи, как куницы к курятникам, к человечьим сердцам, последнюю оттуда выпивали надежду» (231); «Тут опять дни пошли тревожные и непонятные, черные и белые, как зубы собаки гнилой» (206).

Подобные стилистические приемы были характерны в те годы не только для Леонова, но и для других молодых писателей: для Вс. Иванова (особенно в «Цветных ветрах»), Н. Никитина, В. Лидина, отчасти А. Фадеева («Разлив»).

Раннее творчество Леонова в основном еще примыкало к так называемой «орнаментальной» прозе, отличавшейся словесной «изографией» и обилием всякого рода отклонений от норм литературного языка (диалектизмами, жаргонными элементами, фонетическими искажениями и пр.).

В это время Леонов еще недостаточно четко осознавал, что высшей целью художника является правдивое, реалистическое изображение действительности.

Писателя интересует все необычное, порой экзотическое. Во многих его рассказах 1922 года культивируется речь, резко отличная от основ общенародного русского языка. В «Туатамуре» вставлено в текст без перевода большое количество татарских слов и выражений. В «Гибели Егорушки» и «Петушихинском проломе» включен ряд совершенно непонятных диалектных слов.

Как и другие «орнаменталисты», Леонов широко применял прием «сказа». В его произведениях мы находим примеры диалектно-крестьянского «сказа» («Бурыга», «Случай с Яковом Пигунком»), мещанского («Записи Ковякина»), «житийного» («Петушихинский пролом») и т. д.

Культивируя местные диалекты и различные социальные и профессиональные жаргоны, авторы подобных «сказовых» произведений снижали силу языка как могучего средства общения людей.

Товарищ Сталин указывает: «Язык для того и существует, он для того и создан, чтобы служить обществу, как целому, в качестве орудия общения людей, чтобы он был общим для членов общества и единым для общества, равно обслуживающим членов общества независимо от их классового положения. Стоит только сойти языку с этой общенародной позиции, стоит только стать языку на позицию предпочтения и поддержки какой-либо

социальной группы в ущерб другим социальным группам общества, чтобы он потерял своё качество, чтобы он перестал быть средством общения людей в обществе, чтобы он превратился в жаргон какой-либо социальной группы, деградировал и обрёл себя на исчезновение».¹

Именно на такой путь развития русского литературного языка толкали литературу апологеты орнаментального «сказа». В. В. Виноградов, характеризуя работы советских языковедов, написанных до появления гениального труда товарища Сталина по вопросам языкознания, отметил: «Устойчивое и общенародное в языке привлекало мало внимания, предметом исследования были „смены языковых систем“».² То же самое можно сказать и о позиции ряда советских писателей в 20-е годы.

3

Новым этапом в творчестве Леонова явился роман «Барсуки» (1924), знаменовавший обращение писателя к революционной современности, к разработке значительных социальных тем и переход на позиции реализма. В первой части романа изображена «старая Русь», дореволюционное торгово-ремесленное Зарядье. Вторая и третья части посвящены деревне, жизни крестьянства в период гражданской войны. Леонов показал победу пролетарской сознательности и организованности над мелкобуржуазной стихийностью, сложный процесс преобразования старой деревни. Однако, овладевая коммунистической идеологией, писатель некоторые вопросы ещё решал нечетко.

«Барсуки» существенно отличаются от ранних произведений по языку и стилю: усиливается национальная характерность, широко вводится в роман меткая и образная народная речь, богаче делается авторский лексикон, четче и ярче выражаются мысли, рельефней рисуются характеры и события. Язык «Барсуков» в его лучших достижениях противостоял псевдо-народному, стилизованному языку защитников «старой Руси» вроде Ремизова и Замятина, и космополитическому языку последней символистов, засорявших речь иностранными словами и превращавших ее порою в бессмысленный набор слов бесплотного туманного и неопределенного содержания.

Сила и ценность языка и стиля того или иного писателя определяется тем, насколько он овладел богатствами общенародного языка, словарным запасом и неисчерпаемым многообразием

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, стр. 8.

² В. В. Виноградов. О трудах И. В. Сталина по вопросам языкознания. «Правда», М., 1951, стр. 27.

фразеологии, как он сумел отобрать самое ценное в живом разговорном языке народных масс, обогатить его образность и выразительность. Автор «Барсуков» внимательно изучал богатейший русский язык.

Он почерпнул в живых наблюдениях над жизнью колоритные, свежие, по-новому звучащие слова и выражения.

Леонов выдерживает в своем повествовании разговорную интонацию, как бы постоянно напоминая читателю о том, что перед ним — не «сочинение» литератора, а живой рассказ очевидца. То и дело мы встречаем в тексте такие стилистические обороты: «Шло к концу»; «Было девкам о чем судачить»; «Не прошло дня, новое: барсуки пьянствуют под самым городом». Автор широко применяет синтаксис разговорной речи: неполные и безличные предложения, короткие, «обрубленные» фразы, бессоюзное соединение предложений и проч., вводит такие фразеологические выражения, как «тошная жизнь», «к тому времени как речь», просторечную лексику — «судачить», «вполслуха».

«Сказ» ведется от лица быпалого крестьянина, мир которого в основном ограничен деревенским бытием, делами ближайшей округи. К городу он относится еще с некоторым недоверием и даже предубеждением. Вот характерный повествовательный отрывок: «Не знали братья, что не вернутся в село в прежнем своем виде. Не знали, какие ждут их в городе небывалости. Домá — в каждой деревенской колоколенке укрыться впору. Машины — пожирательницы угля, извергающие с дымом и грохотом вещь из себя. Люди — хлопотливое, толкотливое племя, ищущее предела вещам, спешащее надумать больше, чтоб туже людям же на земле стало жить. Не знали и потому не плакали».¹

Леонов порою как бы попадает в языковой плен к этому «рассказчику». Он например, пишет: собрали сход «для *выслушанья речей уездного человека*».² В названии одной главы ощущается этот же тон: «*Приезжий из уезда уговаривает мужиков*».

В письме Горького Леонову от 8 сентября 1925 года дана следующая оценка стиля «Барсуков»: «Жалею об одном: написана повесть недостаточно просто. Ее трудно будет перевести на иностранные языки. Стиль сказа крайне плохо удается даже искусным переводчикам».³ Великий писатель-интернационалист

¹ Л. Леонов. Барсуки. Гослитиздат, М., 1937, стр. 16. В дальнейшем цитаты из романа даны по этому изданию с указанием соответствующих страниц. Ссылки на более ранние издания приведены в подстрочных примечаниях.

² Курсив в цитатах из произведений Леонова мой, — В. К.

³ Архив А. М. Горького

напомнил молодому автору, что советский писатель должен писать в расчете не только на русского, но и на зарубежного читателя, глубоко интересующегося жизнью трудящихся страны социализма.

Действительно, у переводчиков леоновского романа встретились огромные затруднения.

Возьмем для примера французский, вообще довольно хороший, перевод «Барсуков» (1931). Только в пределах первой страницы текста переводчик смог лишь приблизительно перевести следующие слова и выражения: «всякому степенству», «купечествовал», «в три медных горла» (горланил), «хватки» (о губах), «на разращение», «причудилось», «пораздумав», «жнитва» и др. В переводе исчезли «сказовый» лаконизм, синтаксические инверсии и пр. Переводчику пришлось пренебречь значительной частью элементов «сказа».

Леонов еще не до конца изжил усложненность стиля своего раннего творчества.

В романе, особенно в первой его части встречаются инверсии, придающие повествованию замедленно риторический, летописно-торжественный характер: «На обширном здесь проходном дворе рядами выстроились извозчичьи сани»; «Неутомимые на стезжах застрекотали ночную песню кузнечики» (11). Часто фразы начинаются со сказуемого: «Сшит был каменный дом этот казенным покровом»; «Был он с течением времени заботливо прошивасм железными нитками балок» (21). Примером архаической стилизации может послужить следующая фраза: «Всех, приходящих *лукаво и нелукаво*, и слепых и зрячих, и уродов и умников, принимало Зарядье и платило им не поровну, а *по ти-хости и по буести их*» (20).

В ряде мест автор придает рассказу стилизованный умильный тон с помощью уменьшительных и ласкательных существительных («небушко», «теленочек», «ушаночки», «горошинка»).

Усложненность языка «Барсуков» выразилась также в обилии диалектизмов.

Увлечение диалектизмами не было исключительной особенностью Леонова, в середине 20-х годов оно было присуще и ряду других писателей — Шолохову, Гладкову, Панферову, Серафимовичу. Стремясь полнее отразить и использовать богатства народного языка, писатели зачастую некритически относились к употреблению диалектизмов.

Изучая и фиксируя живую речь масс, Леонов на первых порах вводил в свои произведения не только яркие, меткие народ-

¹ Л. Леонов. Барсуки. Гиз, Л., 1925, стр. 8, 20.

ные слова и выражения, но и много «шлака», всякого рода местные, областнические искажения слов.

Уже в названии первой главы романа имеется диалектизм: «Егор Иванович Брыкин женихаться едет». В дальнейшем мы то и дело встречаем диалектизмы и в речи персонажей, и в авторской речи.

Но следует подчеркнуть, что автор «Барсуков» сумел выйти за рамки стилизаторства. В языке народа он почерпнул не только диалектные «диговинки» и «раритеты», но и настоящие языковые ценности — силу изобразительности, яркую образность, меткость и точность выражения мысли, юмор.

Языковое и стилистическое своеобразие романа выражается также в применении редко употребляемых слов и в отдельных случаях — неологизмов.

В 1928 году Горький отмечал, что Леонов «дал целый ряд своих, очень метких слов».¹ Это замечание полностью относится и к «Барсукам».

Неологизмы обычно создаются писателями по грамматической аналогии. Футурист В. Хлебников превратил словотворчество в предмет бессмысленного формалистического фокусничества. Владимир Маяковский, однако, показал всей своей творческой практикой, что настоящий художник слова может применить свои собственные, составленные по правилам и в духе родного языка слова для обогащения своей палитры, для более яркого и пластического выражения жизненной правды, нового идейного содержания.

Вот ряд неологизмов из «Барсуков»: «маленький, сухоростый»;² «укорневавшись в лесном привольи»; «глаза, улыбочато бегающие»; «пророзовевшее смущеньем» (лицо).³

Иногда бывает трудно отличить леоновское словотворчество от лексики, почерпнутой где-то в жизни, в просторечии. Неологизмы используются писателем для усиления художественной выразительности языка. Так, эпитеты «маленький, сухоростый» создают наглядное представление о тонкой, «ломкой» фигуре героя; выражение «глаза, улыбочато бегающие» включает оригинальное качественно-относительное наречие, характеризующее как действие (выраженное в данном случае причастием), так и сам предмет (веселые, улыбающиеся глаза).⁴ Выражение «укор-

¹ М. Горький. О литературе, стр. 220.

² Ср. известное слово из «Стихов о советском паспорте» В. Маяковского: «двухметроворостая».

³ Ср. у Маяковского в поэме «Про это»: «пророзовев».

⁴ В. В. Виноградов считает активное образование и употребление таких наречий в значении одновременно обстоятельства и определения одной из

невавшись в лесном привольи» хорошо передает процесс «врастания» «барсуков» в землю (врастания не только переносного, но и буквального, ибо они зарылись, как барсуки, в землю). Глаголы отыменного происхождения: «суеверила» (о крестьянке), «перехолопит» (о слугах), — лаконично характеризуют действия героев, позволяя писателю не только обозначить совершающееся действие, но и оттенить его историческую, психологическую и бытовую характерность.

Приведенные неологизмы понятны, воспринимаются без особого труда, это — не пресловутая «заумь». Однако далеко не все словообразования удачны. Неопределенны, например, по значению слова «пьянь», «всторч».

Образность языка «Барсуков» объясняется умелым отбором слов, обилием свежих метафор, сравнений, эпитетов.

По-новому звучат у Леонова некоторые выражения и слова: «Из крайнего заулка *бурным потоком* высыпали овцы»; «*огрубелые* сенины кололи... ей руки»; «Жаворонки... *бултыхались* в воздушных ветерках».

Эпитеты, как правило, свежи, красочны, ярки. О Евграфе Жмакине, легкомысленном учителе танцев, автор замечает: «Он был неизменно весел и летающ». Выразительный эпитет нашел автор для определения паузы, возникшей во время беседы «барсуков» в землянке, незадолго до разгрома: «Опять заступила место тишина, *земляная*, самая тихая».

Характерно для стиля Леонова частое употребление таких эпитетов, как «предночной» (ветерок), «предзимние» (леса), «незаботливыс» (руки), «нетеплые» (светы), «небудничный» (гам). Слово «предночной» не только определяет предмет во времени, но также и его особенности (слабый, тихий, ровный). Такое же двойное смысловое значение имеют слова «предзимний» (поздне-осенний, голый, обнаженный). Леонов прибегает к косвенной характеристике признака или качества (отталкиваясь от противоположного значения), чтобы тоньше оттенить степень и меру данного качества, его отличие от качества, обозначенного корнем слова, т. е. неполное отрицание последнего (*незаботливый*, не значит совершенно не заботящийся; *нетеплый* не значит холодный; *небудничный* не означает праздничный).

Не все эти эпитеты удачны, но в них сказалось стремление писателя найти новые средства изображения действительности.

Широкое отражение в языке романа нашла меткая и образная крестьянская речь, яркий народный юмор и острая ирония.

новых черт современного русского языка. — В. В. Виноградов. О трудах И. В. Сталина по вопросам языкознания. «Правда», М., 1951, стр. 74—75.

Леонов понимает психологию крестьянина, знает его повседневный быт. Не впадая в идеализацию, он охарактеризовал его духовный облик, показал его хозяйственную расчетливость, здравый смысл, конкретность мышления, осторожность по отношению к новому в жизни, своеобразную хитрецу и лукавство, пережитки недоверия к «городским», любопытство к людям, любовь к шутке, живость и непосредственность и другие черты. Вот один из характерных примеров.

Семен встречается возле родной деревни старика-пастуха.

— «Из солдат вот иду, — сказал Семен, опускаясь на траву возле пастуха.

— «Из солдат?... Ну, и то дело... А я лапоть вот плету! — согласился старый и покосился на драную Семенову шинель. — Росисто ноне, не садился бы! Испортишь еще, часом, казенное-те добро» (139).

В ответе старика выражены в мягкой шутливой форме и удивление перед невоинским видом солдата, и недоверчивое отношение к незнакомому человеку.

Метка и образна народная речь. Пантелей Чмелев смотрит впервые на луну в подозрительную трубу и вот как передает свои впечатления: «— Словно, понимаешь, в сердце оборвалось что. Гляжу а луна-те *рябая!* Батюшки мои, думаю... да как же так?! Ну, вот *воску на снег вылить*, так же» (161). «Барсука» Прохора Стафеева спрашивают: «Как попрыгиваешь?», и Прохор отвечает: «— Попрыгаешь тут... *утопа*, а не жизнь» (255). Прохор чувствует, что «барсукам» скоро будет конец. Это он и выражает своеобразным словом «утопа».

Стилистические средства автора «Барсуков» многообразны. Сатирически едко рассказана история пустых и бессмысленных затей и «предприятий» помещика Свинулина. В юмористическом плане изложена история Егора Брыкина в первой главе. «Егор Иваныч сидел в красном углу, *пыхтя от сознанья собственной славы и от тугого воротника*. Временами, поддакивая и наморщивая *небольшой лбишко*, ковырял он ложкой яшницу, посапывал и молчал» (131), — пишет автор о недалеком, исполненном глупой амбиции Брыкине. Лиричны пейзажи Леонова: в них отражаются чувства человека, любящего родную природу, видящего ее самобытную красоту, ее краски, звуки, запахи, ее расцвет и увядание. Эпически полнокровна речь писателя, рассказывающего о размеренной, устоявшейся жизни Зарядья. Драматически остро описаны встреча Егора с изменившей ему женой Аннушкой, свидание Семена с полубезумной матерью, самосуд бандитов над Егором Брыкиным. Ярко передан трагикомический характер метаний Егора Брыкина: он жалок и несчастен, ибо

переживает трагедию человека, абсолютно неспособного разобраться в происходящих событиях и в современности вообще; но в то же время он и смешон, ибо слишком мелки его интересы, комически нелепо он лавирует, стараясь всех перехитрить.

Одним из важных средств художественной типизации является индивидуализация речи персонажей. Правильная, меткая речевая характеристика героев делает их общее, типическое значение более ярким, их облик — жизненно правдивым, художественно убедительным.

Так, Савелий любит немного прихвастнуть, этим он как бы вознаграждает себя за жизненные неурядицы. Речь бунтаря и протестанта Дудина представляет собой почти всегда страстный спор, она исполнена обличений, пересыпана гневными вопросами и негодующими восклицаниями. Плут и пройдоха Юда отличается «словесным удалством», любит потешать братию шутками и прибаутками и часто вызывает дружный смех крестьян, играя роль простачка.

Остановимся на особенностях речи основных персонажей романа.

Речь Егора Брыкина. В первой части романа Егор Брыкин выступает как преуспевающий мелкий рыночный торгаш. Он грубовато разговаривает с возницей, покровительственно — с бедняком Савелием, требует «покорности» от молодой жены, одобрения своим действиям от людей зависимых («Так, что ль, Савель Петрович?»). Он подражает зарядьевским купцам. В отличие от них Егор Брыкин еще не утерял совсем крестьянского обличья: речь его является смешением зарядьевско-приказчичьего жаргона с крестьянским просторечием. В дальнейшем с Егора Брыкина сходит зарядьевский «лоск». Все планы мелкого хозяйчика рухнули, и он возвращается к своему пошатнувшемуся крестьянскому хозяйству. В атмосфере возникшей острой борьбы он хитрит, стараясь как-нибудь обеспечить свое личное устройство, а потому не любит выражаться точно, прибегает к намекам, высказываниям вскользь, от которых можно легко отказаться. Часто он, юродствуя, произносит уничижительные речи (перед Васяткой, перед Половинкиным), скрывая под маской уничижения свое недовольство. Для него характерны быстрые переходы от ласковых речей к злобным, от просьб к угрозам. Он не любит длинных разговоров, как бы боясь привлечь к себе пристальное внимание «барсуков»; короткие реплики — вот обычный стиль его высказываний. Да и говорить ему собственно нечего: в душе у него пусто.

Речь Семена Рахлеева. В первой части Семен — типичный приказчик из Зарядья. Его идеалы и жизненные пред-



Л. Леонов. Литография Г. С. Верейского.

ставления ограничены собственническими интересами. Речь его бедна, немногословна, лишена эмоционального выражения. Он оживляется лишь тогда, когда разговор касается близких ему дел и понятий, например: «— Деньги-то и у нас найдутся, — с готовностью похлопал себя по тощему карману Сеня» (53). Жизнь в Зарядьи постепенно умерщвляет в душе Семсна человеческие чувства и способность просто и искренне выражать их. На свидании с Настей он говорит неуклюжими фразами не только потому, что робеет и стесняется, но и потому, что не представляет, как вообще можно выражать чувство любви. Соответствующих слов в лексиконе купца-зарядьевца не имелось. Характерна его реакция на озорную шутку Насти, бросившей его картуз в лужу: «— Ничего-с, мы другой купим. На картуз найдутся! — сказал он осипшим голосом» (63). После возвращения в деревню Семен во многом меняется. Резко обостряется его вражда к городу и к «городским». Он озлоблен крахом собственнических планов и переносит свое недовольство на революцию, на советскую власть, смыкается с кулачеством, выступает в качестве главаря антисоветской банды. Речь Семсна более или менее определена, когда он находится в кругу мелких повседневных дел банды «барсуков». Но когда он пытается осмыслить происходящее, сформулировать цели мятежа, он начинает выражаться путанно, туманно, короткими, отрывочными фразами. Скрывая свою внутреннюю слабость и сомнения, он становится неразговорчивым и не реагирует на реплики окружающих.

Речь большевика товарища Антона. Обычная манера Антона выражать мысли короткими, четкими фразами подчеркивает его идейное и моральное превосходство, силу, целеустремленность. Будучи жестким по отношению к врагу, суровым в обращении с людьми ошибающимися, Антон теплеет и как-то раскрывается всей душой перед товарищами по борьбе (разговор с predisполкома). Говорит он обычно спокойно, не повышая голоса, но всякий говорящий с ним чувствует огромную силу его просьб и советов, невольно покоряется ему, видит, что он прав.

Реплики Антона психологически тонки и глубоки. За ними чувствуется глубина и сила переживаний героя, большое внутреннее содержание. Так, Антон долго смотрит на убитого «барсуками» работника губкома. «Ишь ведь, как они его... догадаливо! — как бы про себя и кривя губы сказал Антон и обратился к подошедшему вскоре вознице. — Вы там хоть бы лицо ему отмыли! — тихо упрекнул он». Возница ответил, что ему «прикасаются не велено». «— Та-ак, — медлил Антон и все глядел на мертвого. Брозину, забежавшему с другой стороны, пока-

залось, что один глаз у Антона стал меньше другого. — Ты его знал? спросил Антон у предисполкома. — На партконференциях встречались... Башковитый, из губкома он! — А... из губкома, говоришь? — повторил Антон и осторожно опустил рогожу, точно боялся разбудить. Была необычная торжественность в этом: чужой человек молча приветствовал чужого же, но о котором знал уже, казалось, все, — с которым связан был кровней, чем с братом, — и которого впервые видел — обезображенным... — А ну, товарищи, — сказал Антон своим, стоявшим вокруг без шапок. — Вы снесите его ко мне в вагон! Он со мной в губернию поедет. — И, заметней хромя, отошел от подводы» (285).

В «Барсуках» дано резкое столкновение нового со старым. Леонов прослеживает перемены в сознании народа, постепенный переход на сторону новой массы трудового крестьянства. Он использует разнообразные формы диалогов, почерпнутые из революционной действительности. В романе изображены собрание крестьян, заседание исполкома, прием посетителей в исполкоме, массовые и групповые сцены на деревенской улице, насыщенные острыми спорами и борьбой мнений по общественно-политическим вопросам, и т. п. Герои романа выступают перед читателем в самых разнообразных ситуациях.

Следует отметить, что в языке «Барсуков» слабо отражена новая общественно-политическая лексика и фразеология, родившиеся в годы революции — в нашей периодической печати, в политической литературе, на митингах и собраниях, в практике советских учреждений и предприятий и т. д. Правда, в тексте можно встретить такие слова, как Октябрь, красноармеец, продкомиссар, губком, исполком, разверстка, советская власть, а также немало слов, переосмысленных после революции, как, например, товарищ, кооперация, коммуна, собрание, заседание, председатель. Но эта лексика тонет в ином, менее характерном для новой эпохи языковом материале. Она редко применяется для целей художественного изображения новой жизни и новых людей. Тем не менее, в романе мы наблюдаем расширение словаря писателя, обогащение его палитры красками народной речи, совершенствование его мастерства художественной типизации.

Язык и стиль «Барсуков» отражают движение Леонова по пути реализма.

4

В течение 1925—1926 годов Леонов пишет «психологический роман из современной московской жизни»¹ — «Вор». Однако, не

¹ «На литературном посту», 1926, № 2, стр. 57.

сумев правильно осмыслить новый этап в жизни советской страны, писатель создал идейно порочное произведение в духе мелкобуржуазных воззрений на период НЭПа как период напора буржуазно-мещанской стихии. В романе критически изображаются мещане, нэпманы и прочие «„механические граждане“ СССР» (М. Горький), но вследствие того, что писатель не показал практической деятельности масс и образов положительных героев нашего времени, критика мещанства приобрела абстрактно-психологический характер. Писатель не вскрыл обреченности мещанства в советских условиях. Неверная ориентация на наследие Достоевского и его идеалистический творческий метод «индивидуального психологизма», натуралистическое изображение пережитков «старой действительности», включение в текст жаргонной лексики — все это стояло в связи с идейной слабостью писателя, с его отступлением от принципов реализма.

Вместе с тем, Горький отмечал в этом романе возросшее мастерство писателя в области композиции, расширение его словаря. «В романе „Вор“, — писал Горький о Леонове, — он совершенно неоспоримо обнаружил, что языковое богатство его удивительно: он уже дал целый ряд своих, очень метких слов».¹ В горьковском отзыве следует выделить два момента: указание на богатство языка, свойственное Леонову-писателю вообще, и указание на то, что молодой писатель предпринимает творческие поиски, применяет в своем романе неологизмы и т. п.

Методы изучения «лексикона» писателя в нашем литературоведении до сих пор остаются неразработанными. Идеальным условием изучения языка писателя был бы предварительное составление персонального словаря писателя. Этот словарь показал бы общий запас слов, которым владеет писатель, дал бы представление об «излюбленных», наиболее часто встречающихся словах в его произведениях, показал отношение языка писателя к древнерусскому языку, местным диалектам, социальным и профессиональным жаргонам, выявил неологизмы, показал бы те оттенки, ту оригинальную окраску, которые придает писатель словам родного языка в целях достижения наибольшей художественной выразительности. К сожалению, таких словарей мы не имеем. Поэтому приходится пока ограничиваться отдельными наблюдениями над языком писателя.

Возьмем начальную главку романа. На первых страницах текста автор почти не употребляет одних и тех же слов, а если прибегает к вторичному их использованию, то повторяемое

¹ М. Горький. О литературе, стр. 220.

слово употребляет с новым оттенком значения. Слово «снег», например, употреблено в следующих предложениях: «обильный снег переходил... во вьюгу»; «пучок снега скользнул по воспаленным от сна щекам»; «В рассветном безнадежном снеге сидела она»; «она показывала куда-то в зыбкий, текучий снег»; «он крупно и скрипуче побегал в снег»; «снег учащался»; «с тишиной нерубленных чащ, нетоптанных снегов».¹ Лишь в двух случаях это слово определяет характер погоды (идет снег). В двух случаях слово «снег» обозначает лежащий на земле снежный покров, но в первый раз это деталь при описании бегущего человека (скрип снега), во второй раз — особенность нетронутых человеком мест («нетоптанные снега»).

Писатель как бы поворачивает слово гранями, заставляя его сверкать разными оттенками, придавая ему новую окрашенность, находя новые стороны и особенности изображаемых явлений.

Роман «Вор» насыщен неологизмами и редко употребляемыми в литературном языке словами. Удачные неологизмы обогащают палитру художника слова, расширяют возможности художественной изобразительности, позволяют писателю точнее и конкретнее описать, определить или оттенить то или иное явление действительности.

Вот примеры неологизмов из «Вора»: «впереди изветлялся неглубокий овраг»; «шагнул к нему, весь ожелезясь».²

Как уже мы говорили, многие писатели 20-х годов увлекались «словотворчеством». Так, авторы произведений, помещенных в шестом номере «Нового мира» за 1927 год (М. Пришвин, Н. Огнев и др.), ввели в свою речь следующие неологизмы: чутыстая (собака), спасибовать, гуркотить, отлестил (у друга женщину), пухкие (глаза), паровозить и др. Чем отличаются приведенные выше неологизмы из «Вора» от большинства слов этого списка? Они понятны по значению и воспринимаются как возможные элементы обогащения русского литературного языка, а не как намеренное искажение слов русского языка. Подобные творческие поиски оправданы. Большой художник не только в совершенстве использует лексические богатства общенародной речи, но и делает попытки (и какая-то их часть будет удачной) приумножить их.

Новых слов — существительных в романе «Вор» сравнительно немного: «сумбурная непонятица»; «волнистую ровень незнакомых полей» и др. Обширна категория неологизмов — прилагательных и причастий, выполняющих функцию эпитета: «ее

¹ Цитаты даются по изданию: Л. Леонов. Вор. М., 1936.

² В «Цементе» Ф. Gladкова встречается глагол «ожелезиться».

покорительных глаз» (характерная для Леонова замена причастия прилагательным); «беззатейным человеком, идущим в жизни ровным путем» (характерное для Леонова прилагательное с отрицательной приставкой); «отрывным криком» (о птице); «застал музыканствующего Чикилева»; «сухомрачный» и др. Глаголы: «кто-то... прошлепал и отшлепал в неизвестном направлении». В авторской речи этого рода слов меньше, чем в речи персонажей. Наречия: «слепительно пылало»; «воздух был свеж и взбодряюще пахнул сельдереем»; «продолжал петь еще дерзче и как-то разлюлималинистей»; «неогрязненно чист» и другие. Эта группа слов, зачастую выполняющих оригинальную функцию определения-эпитета, довольно значительна.

Безусловно большинство этих слов неоправданы, неудачны, как, например, «непонятица», «поветерья», «отрывный» (крик), «неогрязненно». Порою писатель подражает образчикам диалектной или жаргонной речи. Есть и рецидивы словесных «красивостей» символистов («В ее лице стояла светлая безгневность, неветренность»; «тишина была стройная, предвестная»).

Широко вводит Леонов элементы просторечия, разговорной речи различных слоев городского населения (вплоть до вульгаризмов): «бранливым словом»; «в третьем этаже широченного... дома»; «вор пытался скрасть»; «к гостевой серьезности». Подобными элементами насыщена речь персонажей романа. Так, в речи Фирсова мы встречаем: «я обнюхиваю все встречное», «голем пьете?» (т. е. без закуски). В речи Чикилева: «соловьишки всякие нащелкивают»; «человецкий вес». В речи Манюкина: «А вдруг думаю, и этот наподдаст». В речи Пчхова: «с торговкой одной сморгался». Широко вводя в роман элементы такой речи, писатель показал некритическое отношение к просторечию; он включил в произведение многие слова, засорявшие язык, огрублявшие его. В языке «Вора» сильны натуралистические тенденции. Особенно сильно засорен журнальный текст романа.

Если в «Барсуках» имеется большое число диалектизмов, то в «Воре» их сравнительно немного (преимущественно в речи Леонтия и Заварихина). На этот раз писатель обратился к жаргонам.

М. Ольминский писал в начале 1929 года, оценивая некоторые произведения в журнале «Октябрь»: «Беллетристика этого журнала пишется якобы на русском языке. А на самом деле — на жаргонах... Авторы стараются давать фотографические снимки жаргонов, совершенно игнорируя интересы понимания данного произведения всеми читателями, понимающими русский язык. Вместо лозунга „Пролетарии всех стран, соединяйтесь!“ они бессознательно заинтересованы разьединением по областям,

волосям и отдельным деревням».¹ Эти суровые, но справедливые слова критика-большевика были весьма своевременны. Творчество Леонова середины 20-х годов показывает, как далеко заходили некоторые писатели в своем увлечении жаргонами, не понимая того, что жаргонные элементы, в особенности воровская «блатная музыка», портят русский язык, снижают его действенность. Леонов пополнял свой словарь не только ценными материалами из «стихийного потока речевого языка», но и явным словесным мусором. Между тем, Горький неоднократно говорил об обязанности писателя отбирать слова из разговорной речи. Ссылаясь на историю русской литературы, Горький писал: «... литераторы из стихийного потока речевого бытового языка произвели строжайший отбор наиболее точных, метких и наиболее осмысленных слов».²

Автор «Вора» недостаточно осознавал обязанность писателя отбирать «наиболее точные, меткие и наиболее осмысленные слова».

Оторванность Леонова от новой жизни предопределила слабое отражение в «Воре» современной общественно-политической, трудовой, производственно-профессиональной лексики, тех изменений, которые происходили в русском языке после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

Товарищ Сталин указывает на то, что после Октябрьского переворота основа современного русского языка (его основной словарный фонд и грамматический строй) сохранилась в целостности и осталась без каких-либо серьезных изменений. Однако происходят постепенные изменения в области словаря. Характеризуя эти изменения за 30 лет после победы Октября, товарищ Сталин устанавливает:

«Что изменилось за этот период в русском языке? Изменился в известной мере словарный состав русского языка, изменился в том смысле, что пополнился значительным количеством новых слов и выражений, возникших в связи с возникновением нового социалистического производства, появлением нового государства, новой социалистической культуры, новой общественности, морали, наконец, в связи с ростом техники и науки; изменился смысл ряда слов и выражений, получивших новое смысловое значение; выпало из словаря некоторое количество устаревших слов».³

Новые слова являются отражением новой действительности, порождены ею, возможны благодаря победе новой идеологии, живут и развиваются в среде людей труда, борцов за социали-

¹ «На литературном посту», 1929, № 4—5, стр. 97.

² М. Горький. О литературе, стр. 314.

³ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, стр. 6.

стическое преобразование страны, в повседневной жизни и деятельности рабочих, трудового крестьянства и интеллигенции, передовых представителей и руководителей народа — большевиков.

Горький советовал изучать язык массы, язык строителей социализма. Он писал: «Сейчас на всех участках нашей огромной страны происходит этот процесс реорганизации языка, процесс стирания некоторых слов, полного их уничтожения, появления на их месте новых слов. Наряду с этим идет огромный процесс создания совершенно новых словесных форм».¹

Автор «Вора» ошибочно полагал, что новое в русском языке он найдет в диалектах и жаргонах, в том особенном, что их отличает от литературного языка, в том необыкновенном, что ему удалось подслушать в речи представителей различных слоев населения.

Леонов плохо еще представлял себе, какие элементы живого языка, устной речи относятся к элементам нового качества, накапливающегося в языке, и что принадлежит к элементам старого качества, не имеющим будущности, и не смог правильно решить вопрос о том, какие элементы нужно культивировать и какие отбрасывать.

Стиль «Вора» характеризуется отступлениями от принципов простой, ясной речи, «орнаментализмом», риторичностью.

Уже в разобранной нами выше начальной главке романа встречается ряд туманных по своему значению слов и риторических выражений: «безнадежный снег»; «скрежет и лязг повседневного озлобления»; «щель его рта сжалась наглухо, непроницаемая даже для лезвия»; «сердце разверзлось, как пропасть, поглощающая летящий камень». Заметно пристрастие писателя к необычайному соединению слов (зачастую — по принципу контраста): «бесстрастные нагроможденья тесаного камня»; «он жевал... с ожесточенным спокойствием»; «исступленная нежность». В эмоционально приподнятом тоне автор говорит о предметах, явно не заслуживающих этого.

Есть натуралистические эпитеты и метафоры: «сидел в неподвижности труп»; «уже не накатывала горячая, оплодотворяющая туманность».

А наряду с этим мы находим в этой же главке яркие, реалистически выразительные сравнения, метафоры, эпитеты: «И хотя обильный снег переходил порой во вьюгу, Николка видел все это (жизнь большого города, — В. К.) остро и четко, как сквозь увеличительное стекло»; «радостная пестрота варежек, раскра-

¹ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1941, стр. 176—177.

шенных так, будто пел мастер песню, делая их, и красками записывал чудесные ее напевы»; «один из них (паровозов, — В. К.), с грудью навывкат и весь в масляном поту, прошел мимо жуящего Заварихина».

Такая пестрота свойственна всему роману в целом.

Вот характерные эпитеты и сравнения из «Вора»: «распущенные волосы, неистовая пляска волос, падали на ее круглое, как сама луна, плечо»; «взор ее не выражал ничего кроме злобщей бабьей пустоты»; «Фирсов любил жизнь... ее ажурную громоздкость, самую ее мудрую бессмысленность любил»; «сущность Николкина бесследно растворилась в глубоком сне, как кусок сахару в тихом и теплом омуте». Еще более риторичен и «орнаментален» стиль журнальной редакции романа. Леонов исключил следующие фразы из текста романа при подготовке отдельного издания: «сидел Митька и пронзительно наблюдал»; «каменное же кружево билось на них подобно пене напитка, переполняющего бокал» (о городских строениях); губы незнакомки были «холодные как снег и красные как само желание».¹

Туманность, риторичность стиля «Вора» определялась авторской субъективностью, идейными ошибками, ложными философствованиями писателя. Именно поэтому автор не всегда заботился о ясности и реалистической яркости стиля, о точности и правильности формулировок. В романе встречаются исполненные сомнительной «мудрости», а то и прямо неправильные утверждения, например: душа, «отускневшая от опыта и знания» (предполагается, что знания и опыт идут душе во вред).

Тесно связана с идейными недостатками романа и многословность художника, недостаточная смысловая «нагрузка» слов и предложений.

Но вместе с тем в «Воре» можно найти немало художественно выразительных описаний, ярко раскрывающих особенности изображаемого явления, например: «снега с волнистой, узористой зыбью, следами ветра»; «еле переводя тяжелое, ломовое дыхание» и т. д.

Особенно следует подчеркнуть рост мастерства речевой характеристики героев. Выразительность речевой характеристики людей, их психологии, манеры поведения отличала произведения Леонова уже в период создания «Барсуков». Но там автор еще слабо оттенял особенности мышления персонажей, их общественные интересы. Теперь Леонов бытовой психологии уделяет меньше внимания; его интересуют мировоззрение персонажей, их отношение к эпохе, их эмоциональные переживания. Писатель

¹ «Красная новь», 1927, № 6, стр. 100; 1927, № 1, стр. 7, 9.

многообразнее подчеркивает особенности речи героев (особенности произношения, лексики, фразы, манеры говорить и т. д.), видя во всем этом отражение их характера. Колоритна речь Чикилева, Манюкина, Леонтия, Фирсова, Доломановой, Пчхова.

Особенности леоновской речевой индивидуализации образа хорошо видны на примере Чикилева. Впервые Чикилев появляется перед читателем, грозно врываясь в комнату Манюкина как олицетворение законности. Указуя перстом на бутылку в руках Манюкина, он произносит обличительную тираду: «Так-с... Пьянствуете, а налоги, характерно, за свободную профессию платить не желаете? И не только нарушаете обязательные постановления, которые должны служить вам путеводной звездой в жизни, а даже впадаете в разврат и роскошь?.. Я, как финансовый агент, не позволю! Я через домком и милицию буду действовать» (39). В этих фразах уже видно «мурло мещанина», усвоившего искусство мимикрии и лицемерно выступающего в роли «столпа» советского общества. В речи его часто появляются категорические и повелительные интонации: он еще верит в свою неуязвимость и в свое право поучать и требовать: «Не противьтесь, гражданин, декрету!»; «Не отступлюсь, а стану биться» (39). Время от времени он плоско «философствует»: «Во-первых, что есть жена? Жена является для меня тем средством, при помощи которого я удовлетворяю мои потребности, поставленные в угол жизни» (158) и т. д.

Речь Чикилева витиевата, искусственна, стилизована. Он как бы все время меняет маски, принимает различные позы (влюбленного, «философа», законника, обличителя, пророка и т. д.), чтобы обмануть слушателя, скрыть свое истинное нутро, «потрясти» дешевыми эффектами красноречия.

Леонов подчеркивает профессиональный колорит его речи: финагент и преддомком, Чикилев то и дело сыплет словами «декрет», «постановление», «деньги», «финансовая часть», «недоимка», «преддомком» и пр.

В речи Чикилева часто встречаются слова вульгарно-мещанского просторечия, так идущие к его характеру и сущности: «Мой совет, по искренности, поступайте на службу»; «я и сам давненько собираюсь расшифровать его». Неизменно включается присловье: «заметьте» и «характерно».

Все это вместе взятое придает речи героя индивидуальное своеобразие и в то же время раскрывает черты его духовного облика, его типическое значение.

Горький в одном из писем Леонову (в 1928 году) писал о том, что произведения Леонова «глубоко различные и разно-

язычные».¹ «Разноязычие» Леонова бросается в глаза при сравнении «Барсуков» с «Вором». «Разноязычие» нельзя смешивать с отсутствием собственного стиля. Уже в период создания «Барсуков» и «Вора» у Леонова вырабатывался своеобразный стиль, который нельзя было смешать со стилем другого писателя. За различием стилей двух его первых романов виден единый «почерк» художника, общность эмоциональной окрашенности речи, особенностей словаря и словоупотребления, построения фразы, характера изобразительных средств и приемов.

Приведенные выше примеры из произведений Леонова, в том числе и отрицательные, не только показывают «болезни роста» молодого писателя, но и дают представление о том, как сквозь все эти преходящие отклонения пробивала себе дорогу неустанно ищущая мысль писателя, его творческое стремление к нахождению новых стилистических средств выражения.

5

В 1928—1929 годах Леонов создает роман «Соть», явившийся свидетельством его большого идейного роста, перехода к активному участию в социалистическом строительстве, успеха в овладении художественным методом социалистического реализма. Прекрасным эпиграфом к новому роману могли бы быть слова товарища Сталина из исторической статьи «Год великого перелома»: «Мы идём на всех парах по пути индустриализации — к социализму, оставляя позади нашу вековую „рассейскую“ отсталость».² В романе нашли яркое отражение трудовые подвиги ударников первой сталинской пятилетки, социалистическое преобразование нашей Родины, победа нового, социалистического над старым, буржуазным. В центре внимания писателя стали передовые советские люди — большевики, люди крепкой воли и неиссякаемой энергии, проникнутые высокой идейностью, творческим духом, устремленностью в завтрашний день, люди, являющиеся творцами светлого мира социализма, народного счастья, носителями благородных гуманистических идеалов и стремлений. Роман отличается стройной композицией, жизненно-правдивым сюжетом, идейной насыщенностью, углублением художественного психологического анализа, яркой типичностью основных характеров — образов положительных героев нашего времени.

¹ Письмо от 21 января 1928 г. Архив М. Горького.

² И. В. Сталин, Сочинения, т. 12, стр. 135

Ознакомившись с «Сотью», Горький выразил свое восхищение языком нового романа, сказав, что «Соть» написана «вкуснейшим, крепким, ясным русским языком, именно — ясным, слова у Леонова светятся».¹ «Анафемски хорош язык, такой „кондово“ русский, яркий, басовитый, особенно — там, где Вы разыгрываете тему „стихий“». «Да, язык — удивителен, и похвалит Вас за него всякий грамотный человек», — писал Горький Леонову.²

Горький говорил, что слово, язык являются «первоэлементом литературы»: «Основным материалом литературы является слово, оформляющее все наши впечатления, чувства, мысли. Литература, это — искусство пластического изображения посредством слова».³ В этом определении отмечены и значение языка вообще, и его специфическая художественная функция в литературе.

Горький неоднократно повторяет свою излюбленную мысль: «Литератор должен понять, что он не только пишет пером, но — рисует словами».⁴ Но в отличие от «мастера живописи», изображающего человека «неподвижным», литератор «пытается изобразить людей в непрерывном движении, в действии, в бесконечных столкновениях между собою, в борьбе классов, групп, единиц», стремится дать «крепко, правдиво и устойчиво» «изображение характера человека и его отношения к людям». Чтобы достигнуть этого, писатель обязан знать и помнить, что «подлинная красота языка, действующая как сила, создается точностью, ясностью, звучностью слов», тем, насколько автор сумел дать «просто, ясно, четко смысловое и образное наполнение слова».⁵

Не всякое слово имеет право на включение в язык литературы. Надо, — писал Горький, — «тщательно изучать язык», «отбирать из него наиболее простые, четкие и красочные слова». «Для писателя — „художника“ необходимо широкое знакомство со всем запасом слов богатейшего нашего словаря и необходимо уметь выбирать из него наиболее точные, ясные, сильные слова».⁶

Однако этим не ограничиваются задачи художника слова в области языка. Отобрать нужные слова — полдела. Писатель создаст высокохудожественное произведение лишь в том случае,

¹ М. Горький. О литературе, стр. 56.

² Письмо от 13 октября 1930 г. Архив М. Горького.

³ М. Горький. О литературе, стр. 115.

⁴ Там же, стр. 344.

⁵ Там же, стр. 344, 115.

⁶ Там же, стр. 344.

если он сумеет, используя богатства народного языка, добиться максимальной силы изобразительности и выразительности: «Только сочетание таких слов и правильная — по смыслу их — расстановка этих слов между точками может образцово оформить мысли автора, создать яркие картины, вылепить живые фигуры людей настолько убедительно, что читатель увидит изображенное автором».¹

В высказываниях Горького по вопросам языка гениально обобщен богатейший опыт великой русской литературы (и в том числе творческая практика самого Горького), замечательно сформулированы важнейшие требования к художнику слова, указаны пути повышения культуры языка нашей литературы.

Если Горький счел нужным дать положительную оценку языка «Соти», то это означало, что Леонов действительно добился в области языка больших успехов.

Одна из важнейших особенностей языка нового романа Леонова состояла в том, что писатель, хорошо познакомившийся в процессе создания романа с жизнью, с людьми, сумел творчески использовать и зафиксировать живую речь массы, богатство и разнообразие современного русского языка.

Впервые в творчество Леонова широко и органически вошла новая социально-политическая и производственно-трудовая, профессиональная терминология, слова и выражения, ставшие характерной принадлежностью современного русского языка. Леонов обогащал свои творческие возможности, вырабатывая язык и стиль, наиболее соответствующий произведению, изображающему социалистическую реконструкцию, эпоху сталинской пятилетки. Показательны, например, две страницы текста, заключающие рассказ об энтузиасте Сотьстроя большевике Потемкине. Здесь мы находим такие слова и выражения: социализм, пятилетка, класс, строительство, строитель, планы, политическая обстановка, культурная революция, индустриальный проект, материальные завоевания, бумажный голод, лозунг, потребляющие центры, производящие окраины, отечественная бумажная промышленность, исполкомский кабинет, техникум, внешний рынок, целлюлозно-бумажный комбинат, лесозавод, турбогенератор, дефибрер, водонасосная станция, центробежные насосы, масляный зной (от машин), зловещие электрические ветерки, варочные котлы, лесные биржи, возведение корпусов, грузоподъемность, процент целлюлозы, предварительное обследование, экономический эскиз комбината, диаграмма, экономические предпосылки, сырьевая база, радиомузыка, кредитование

¹ М. Горький. О литературе, стр. 344.

комбината, заводской городок, лесные массивы, коллективно, многокалорийный обед.¹

В коротком диалоге большевиков Увадьева и Потемкина встречаются следующие слова и выражения: трест («в тресте сидеть»), диктатура, революция, инструмент, товарный лес, рабочие, арматура, фронт («мы фронт») и др. Насыщена современной лексикой речь инженера Бураго, рабочего-строителя Акишина, деревенского комсомольца Милованова. Речь героев «Соти» — это речь людей нашей эпохи: она полна нового содержания, новой лексики, новой фразеологии.

Вводя в текст романа социально-политическую и профессиональную лексику и терминологию, Леонов использует ее в качестве средства речевой характеристики персонажей.

Характерен в этом отношении разговор Увадьева с Бураго:

«— Бураго, есть вопрос. Река пойдет в трубы?»

«— Непременно.

«— Целлюлоза будет?»

«— Твердо.

«— Значит, командные высоты наши? .. Значит, возможно влиять на мелкие товарные хозяйства в стране?» (289).

В этом разговоре производственного содержания автор выразил и непоколебимую веру Увадьева в торжество социализма, и его гордость и радостное чувство при виде стремительных темпов строительства, и его дружескую шутовскую по отношению к человеку, который еще не до конца преодолел предрасудки интеллигентского скептицизма.

Политическая, производственная, общественная, профессиональная лексика вошла составной частью в словарь Леонова.

Расширение словаря Леонов осуществлял также за счет некоторых элементов разговорного языка масс, не вошедших в литературный язык, причем в первую очередь писатель обращался к крестьянскому просторечию. Писатель отбирает из стихийного потока языка наиболее яркие, меткие и точные слова и вводит их в свою речь, а также в речь персонажей. В авторской речи встречаются такие слова и выражения, как «уже свечерело»; «солнце гостевало здесь по утрам»; «враз откроются хляби, певчие глотки птиц и венчики первых цветов»; «когда пришло строить сушильную камеру»; «солнце высунулось на часок из-за облачной закраины»; «председателем заглазно называла молва»; «небо скуксилось, жестокий проливень хлестнул по полям» и т. д. Включение их в авторскую речь в большей

¹ Л. Леонов, Избранное, «Советский писатель», М., 1948, стр. 56—58. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию.

части оправдано: они служат для более яркого и точного изображения действительности. Но употребление подобных слов и выражений не всегда удачно, и сам Леонов в последующих изданиях некоторую часть их исключил или заменил. Так, например, в последней публикации «Соти» отсутствует слово «из потемков» (сейчас «из потемок»).

Как и в предшествующих произведениях, в тексте «Соти» мы находим авторские неологизмы.

В свое время поэт Архангельский создал пародию под названием «Леонид Леонов. Плоть»,¹ в которую ввел составленные им слова в духе некоторых леоновских неологизмов («дубовость стола», «пунктирь» и пр.). Эта критика поэта могла бы и равной степени быть отнесена и к А. Малышкину, в романе которого «Люди из захолюстья» встречаются: «щекастость», «кружительные снега», «невероятие».² Видимо, подобные языковые поиски заслуживали не только осмеяния, но и анализа и оценки.

В 20-е годы Леонов обогащал свой словарь и из фонда старинной речи. Он вводит устаревшие в настоящее время слова, вновь вызывая их к жизни: «перламутрово и потасенно играли Васильевы глаза»; «хулителный брат Филофей».

В тексте романа встречаются такие редко употребительные и полузабытые слова, как «остеклеть», «орумянниться», «лено-стно», «повсюдный», «попунцоветь» и др., а также слова, которые не получили, так сказать, «права гражданства» в литературном языке, хотя и часто употреблялись условно, в кавычках, например «прекрасность».

Вопрос об использовании устаревших слов и отдельных элементов древнерусского языка для обогащения современного языка не снимается и в наше время. Горький дал замечательные образцы «оживления» таких слов. Как свежо зазвучало в выступлениях Горького древнейшее³ русское слово «деяние». В «Словаре русского языка», составленном С. И. Ожеговым (1949), слово «деяние» объясняется как «действие», «поступок», т. е. без учета того значения, которое придал ему Горький.⁴ Для Горького «деяние» — это творческая деятельность, целеустремленный труд, созидание нового, борьба за торжество

¹ Архангельский—Кукрыниксы. Карикатуры-пародии. ГИХЛ, М., 1935.

² А. Малышкин. Люди из захолюстья. Книга первая. Гослитиздат, М., 1938, стр. 259, 205, 151.

³ Ср. название древнерусской повести XII—XIII вв.: «Деяние прежних времен и храбрых человек, о дерзости и о храбрости и о бодрости прекрасного Девгенія» («Девгеніево деяние»).

⁴ М. Горький. О литературе, стр. 472.

нового, — все многообразие великих и благородных дел людей во имя счастья человечества, во имя его прекрасного будущего. И это слово — не единственный пример у Горького.

Творческие поиски Леонова в области лексики были в принципе обоснованными. Без создания некоторых неологизмов, без использования полузабытых слов немислима подлинная творческая работа литератора. Нужно помнить, что Горький не только боролся с неоправданными новшествами в области языка, но и вносил свои, новые слова и бесконечно обогащал слова русского языка новыми оттенками значения, что, кстати, еще по-настоящему не учтено и не изучено лингвистами и литературоведами. Можно назвать такие горьковские слова, как «чувствилище», «страшок» («страшок перед завтрашним днем»), «словолюб».¹

В. В. Виноградов пишет: «Язык художественной литературы более свободно, чем общенациональный язык, может обращаться к архивному фонду старинной речи, к народным говорам, к языку литературных памятников, но он не может значительно отступать от структуры, от основы общенародного языка — от его грамматического строя и основного словарного фонда, иначе он перестанет быть общепонятным. Более решительные и далекие отходы от общенациональной нормы возможны для писателя лишь в области словарного состава. Именно эту сферу слов и выражений имел в виду Гоголь, когда писал о русском языке: „... он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны: выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям“».²

Творческие поиски Леонова в области языка отражали его стремление к освоению нового жизненного содержания, связаны были с ростом его мастерства как художника слова.

Язык и стиль «Соти» свидетельствует о движении писателя по пути реализма. От «орнаментальности», от «романтической» речи, от внешней красоты и изощренной витиеватости стиля «Вора» в новом романе почти ничего не осталось. Основным в творчестве автора «Соти» стало стремление к ясности и точности, к простоте и доступности языка. Леонов стал сдержанней и в применении метафор.

Стиль Леонова развивался и совершенствовался; писатель овладевал мастерством убеждения, приемами яркого и доходчив-

¹ М. Горький. О литературе, стр. 220, 246, 307.

² «Литературная газета», 1951, 19 июня.

вого рассказа о правде жизни, искусством четкого и глубокого раскрытия идейного смысла происходящего, духовного богатства нового человека. В 1931 году в предисловии к французскому изданию «Барсуков» Горький писал о творческом росте Леонова:

«Факт роста [доказывается] и сложностью тем, которые он разрабатывает смело и уверенно, и все большей звучностью его языка, своеобразием стиля. Над культурой стиля он работает все более успешно и каждый новый рассказ его, каждая книга звучат все более убедительно. Если „Вор“ иногда, кое-где и кажется перегруженным словами, — „Соть“ написана симфонически стройно».

«... Леонов умеет наградить каждого из своих героев прекрасно подчеркнутой индивидуальной речью. Это удастся далеко не каждому даже талантливому писателю. Из неисчерпаемого богатства нашего языка Леонов искусно умеет отобрать именно те слова, изобразительность и звучность которых особенно магически убедительна, и в книгах его почти нет лишних слов. Мастер своего дела, он, почти никогда не рассказывая, всегда изображает, пользуясь словом, как живописец краской».¹

Творчество родоначальника литературы социалистического реализма и непосредственного воспитателя многих наших поэтов, прозаиков, драматургов, публицистов и критиков М. Горького, гениально синтезировавшего и поднявшего на новую ступень традиции передовой русской литературы XIX века, оказало многообразное, глубокое влияние на советскую литературу, обогатило арсенал ее художественных средств. В статье «О Горьком» (1932) Леонов правильно отмечает, что советские писатели «умело восприняли» значительную часть «изобразительного инструментария» Горького. Они стремились воспринять художественную выразительность горьковского образа, «точно вырезанного из меди»; «монументальность» и «афористическое свойство его персонажей»; «внутреннюю мелодию» горьковской фразы как способ «дополнительного, вторичного воздействия на читателя».²

Леонов — один из талантливых учеников Горького. Он умеет превращать слово в средство «живописного» изображения явлений, обстановки, людей. Это умение синтезирует и тонкую наблюдательность писателя над жизнью, и его творческую способность компоновать картины и образы, и безошибочный отбор слов, наиболее ярких и выразительных в данном контексте. Вот один из многих примеров изобразительного мастерства писателя.

¹ Машиннописная статья, Архив Горького.

² «Известия», 1932, 25 сентября.

Увадьев проснулся поутру в своей комнате: «... он щурился в голубой провал окна, одетый в пушистую раму ночного снега. Солнечный поток заливал ему ноги. Давно отцветшая шерсть одеяла пылала зеленым, и всему вокруг сообщался теплый, зеленоватый полусвет. В раскрытой его ладони тоже лежало приятное, почти весомое тепло, его можно было стиснуть в кулаке и унести с собою, в хлопотливые будни» (314).

Писатель создает удивительно четкую и красочную картину, заставляет читателя увидеть обычные вещи в новом освещении.

Наблюдения над правкой текста «Соти» при ее переизданиях помогают выявить стремление Леонова к совершенствованию «живописных» качеств своего стиля. Он производит, например, следующие замены слов: «Свет еле пробивался сквозь [закопченное стекло] закопченный стеклянный пузырь»; «Папиросы Пушка курим... — одурело выдохнул он [табачную струйку] табачный валл».¹

В новой редакции и внешний вид горящей керосиновой лампы, и выпущенный изо рта растерявшимся часовым табачный дым делаются более «зримыми».

Метафор, сравнений и эпитетов в «Соти» несравненно меньше, чем в «Петушихинском проломе» (состоявшем сплошь из них) или в «Воре» (обильно уснащенном ими). Автор дает по преимуществу прямое изображение явлений, усиливая образительность посредством раскрытия перед читателем многогранности изображаемого, не перегружая повествования пояснительными примерами, аналогиями и сопоставлениями.

Имеющиеся в тексте романа эпитеты употреблены с большей точностью. Так, Горький отметил меткость леоновского эпитета «гробовой»² («некрупный старичонка... гробового возраста»). Ярких эпитетов в «Соти» немало. Среди них часто встречаются характерные для Леонова эпитеты типа «слепительный» и эпитеты-прилагательные с отрицательным значением («надо кончать жизнь — затянувшуюся, несмешную неудачу»; «в непрозрачных потемках сознания»).

Зачастую писатель сравнивает конкретные явления и понятия с явлениями и понятиями более общего порядка: лесная тишина «насыщена... радостью, как оправдавшаяся надежда»; «закаты величавые, как вечность».

Употребляемые Леоновым слова в конкретном контексте приобретают своеобразное звучание. «Гуляли ледовитые ветры», — пишет автор, и это соединение эпитета, которым обычно опре-

¹ В квадратных скобках приводится текст прежней редакции, курсивом — текст новой редакции.

² «Ленинградская правда», 1937, № 138, 17 июня.

деляют суровый холодный океан, со словами «гуляли» и «ветры» дает яркое представление и о лютости этих морозных ветров, и о местах их возникновения, и о широком раздолье для ветра на равнинах севера европейской части нашей страны.

Выражение «все смелее» обычно применяется при характеристике живых существ. Леонов пишет о привинченном за окном градуснике, на который с приближением весны все чаще поглядывал Увадьев: «Лиловая струйка все смелее взбегала вверх, к нулю». Двумя этими словами образно сказано о приближающейся весне.

Горький отмечал, что у Леонова почти нет лишних слов. Писатель стремится к тому, чтобы каждое слово давало максимальный эффект. Остановимся на одном примере.

Инженер Бурого с удивлением наблюдает за тем, как заботливо и самоотверженно рядовые рабочие спасают лес:

«Бурого опустил глаза; на его памяти случались не раз строительные катастрофы, но этой добровольной отваги он не встречал никогда. Очень туго и с усмешкой... он сообразил: тогда гибло чуждое, тогда гибло только золото. — Гут, — сказал он самому себе и растерянно погладил переносье» (192).

В этих простых фразах играет роль каждое слово. Почему, например, инженер «опустил глаза», а не просто — «подумал»? До этого Бурого наблюдал за самоотверженной работой строителей и теперь сосредоточился и задумался. Кроме того, где-то в глубине его души шевелился упрек: почему он не вместе с массами, не помогает им в борьбе? (Бурого считал, что борьба с паводком бесполезна).

Почему, во-вторых, сказано: «очень туго и с усмешкой»? Бурого еще не перешел ту грань, за которой следовало его приобщение к социализму. «С усмешкой» (над собой!) он начинает понимать, что истина, которую он с таким запозданием постигает, уже давно понята массой строителей.

Явления социалистической действительности, трудовая героика, энтузиазм масс понуждают инженера мыслить. И вот он уже «сообразил», что отношение народа к производству после революции совершенно изменилось: теперь находится в опасности свое, народное имущество, массе трудящихся стало свойственно чувство хозяина страны. Все слова в этих двух фразах необходимы. Они дают представление и о том, что происходит в действительности, и о том, как происходящее влияет на сознание героя, и о том, что очень скоро герой будет готов окончательно стать на сторону нового.

«Уплотнение» стиля происходит и в ином направлении. Леонов, создавая художественный образ, придает ему и конкрет-

ное, и более общее значение. Автор пишет: «Увадьев зачерпнул воды в ладонь и пытался сжать в руке эту частицу стихии, которую предстояло покорять» (44—45). Здесь говорится не только об обуздании стремительной реки Соти, но герой вместе с тем думает и о предстоящей работе по переделке людей Сотинского края: только что перед этим Увадьев резко столкнулся с анархически настроенным Геласием, одним из обитателей Соти.

Вот еще пример такой максимальной смысловой «нагрузки» образа.

Увадьев уложил Геласия спать, а сам принялся при свете лампы писать письмо: «В никелированной ламповой жестянке отражался он сам, с расплюснутым носом и тесно составленными глазами».

Писатель не ограничился этой деталью описания. Продолжая фразу после двоеточия, Леонов пишет: «таким, наверно, представлялся он Геласию» (172). Эта часть фразы образно передаст религиозно-фанатические представления Геласия о «бесовском» облике Увадьева.

Лаконичны и леоновские характеристики. Вот как в нескольких строках обрисован один эпизодический персонаж: «Крузин, спутник Потемкина, этакая белая булка с колбасой, хохотал, с оживлением щупал себе карманы и дважды пытался рассказать анекдот про человека, который ехал без билета; кажется, только природное добродушие заставляло его делиться с друзьями всем, даже услышанной пошлостью. Увадьев строго поглядел на него, и тот, покорно отойдя в сторонку, завозился над багажом» (257—258).

В этих немногих словах метко очерчен характер человека общительного, добродушного и вместе с тем недалекого, нечуткого.

Леонов в «Соти» удачно использует разнообразные языковые средства для характеристики различных социальных типов.

Изображая старую деревню, жизнь отсталого края, автор придает своей речи и речи крестьянских персонажей диалектную окраску. Так, в начале шестой главы, где рассказывается о том, как в отсталой Макарихе воспринимались бродившие слухи, в текст включены диалектизмы: «*Первое всех набежал шопоток*»; «*Выскочил Матвей на улицу, рот разет и глаза на выпуке, заорал лошадиным голосом, и тут встrelся ему... Милованов*». Диалектная окрашенность авторской речи здесь служит стилистическим средством повествования об отсталых настроениях в деревне.

Ряд диалектизмов ввел Леонов в несколько стилизованное описание старой, традиционной жизни Сотинского края. На

одной странице текста встречаются слова: ровень (равнина), верес (вереск), вересина, остатний, отлуп (оголенное место), морзобоина, зачинається, мимохожий. Но как только писатель переходит к современности, к повествованию о кипучей деятельности Потемкина, диалектизмы исчезают из авторской речи.

С той же целью введены архаизмы. Рассказывая историю скита (оплота старины и суеверия в крае), Леонов местами стилизует текст под древнерусскую житийную литературу, воспроизводит старые синтаксические обороты: «незримо глазу положен на небе ковш» (о Большой Медведице) «бегуны из мира»; старинные слова и выражения: «соловьиный щекот» (ср. в «Слове о полку Игореве»: «щекот славий»); «самородное озерко» (характерное древнерусское уменьшительное существительное). Архаизмами насыщена речь монаха Филофея. О нем говорится, что он подражал «ненстовому Аввакуму, которого положил как печать в сердце своем». Реплики этого монаха, действительно, напоминают страстно-фанатические речи Аввакума: «Кол, кол сунь в гортань мой, не престану»; «Да восстану, да оживу в сотне уст, да опять вопить стану».

В принципе такой стилистический метод оправдан, но в первых изданиях «Соти» автор порой не выдерживал меру в употреблении диалектизмов и просторечных элементов (и в речи персонажей, и в авторской речи), что придавало языку «Соти» местами натуралистический характер. Но затем он значительно уменьшил их число. В речах персонажей заменены литературными такие, например, слова, как «счас», «фахт», «ноне», «ожидам», «у мене».

В стиле автора «Соти» как совершенно новую черту, связанную с идейным развитием писателя, с ростом его общественно-политической активности, следует отметить элементы публицистичности. Леонов ищет стилистические средства для выражения пафоса нового строительства, взволнованности писателя-гражданина, гордо и радостно повествующего об успехах социалистического преобразования родной страны. В романе «Вор», несмотря на выпренность стиля и «надрывные» нотки в диалогах героев, не чувствовалось подлинной взволнованности автора. Там не было героя, которому были бы отданы все его симпатии. В «Соти» четко выражены не только антипатии, но и симпатии автора. С восхищением и уважением Леонов говорит об энтузиасте стройки большевике Потемкине, об Увадьеве с его убежденностью, благородством идеалов, силой характера, присущим ему духом новаторства. С теплотой говорится в романе о честном специалисте Бурого, о передовой молодежи — о Сузanne, о рядовом рабочем — строителе Фаддее Акишине.

Леонов не бесстрастно повествует о том, что происходит в стране, чему он является свидетелем, но утверждает идею социалистического переустройства страны, с убежденностью говорит о правильности и величии пути, по которому повела страну партия большевиков. Это придает роману политическую заостренность и страстность, вносит струю публицистичности. Расширились горизонты писателя, многообразнее стал мир его творчества, неизмеримо выросли его общественные интересы, ближе писатель стал к народу, к партии. В книгу входит политический анализ изображаемого с точки зрения задач построения социализма. Писатель стремится ориентировать читателя в действительности, устремленной в будущее, подчеркнуть идейный смысл картин и образов, помочь читателю оценить изображаемые явления, сделать выводы и заключения.

В романе мы находим ряд лаконических формул, значительных по своему общественно-политическому содержанию, например: «Сотьстрой стал проходным зеркальцем, в котором с местным искаженьем отражалось все сложное распределение сил в стране»; «изменялся лик Соти и люди переменились на ней».

«Тенденциозность» характеризует мысли и речи героев романа — новых людей: «Спешите, спешите, товарищ, вы строите социализм!» (Увадьев); «Кто из прежних русских буржуа мог бы затратить тридцать миллионов на целлюлозный комбинат!» (Потемкин); «Купи билет и поезжай по стране: ты увидишь новые избы, новые заводы, новых людей... и притом великолепную рождаемость!»; «До революции настоящее у нас определялось прошлым, теперь его определяют будущим» (Бурого).

Большого мастерства достигает Леонов в индивидуализации речи персонажей.

Первая реплика Увадьева в начале романа такова: «— Двигай, двигай... — крикнул он спутникам своим на дорогу». В этих кратких словах нашли выражение воля героя, его сила и устремленность.

Речь Увадьева необычайно четка, чеканна, особенно когда он говорит на политические темы, как партийный и хозяйственный руководитель.

Таков разговор его с монахами: «Нехорошо у вас вышло, отцы. Теперь будем говорить так. С богом нам пока на Соти не тесно, рано вздымаетесь. Я смирных не люблю, но и занасу их не трогаю. Больше говорить не о чем, смекайте сами ваш привет». Когда же игумен пытается дать Увадьеву взятку («Там в миру и табачишко надо купить»), то, «грозово наливаясь бешенством», Увадьев говорит, обрывая его:

«Сам я, отец, не курю, и тебе не советую, а жую вот конфетки. Попробуй, сладкие... Пососи вот... А на деньги эти купи себе облигацию крестьянского займа. Процент большой, да и выигрыш попадает. Ну... будь умник!».

Понятно, почему после ухода Увадьева игумен сказал плача: «Не быть нам боле». В словах Увадьева он услышал приговор старой Соти, волю нового человека, его решимость переделать лицо земли по-своему, ни перед какими трудностями не останавливаясь.

Большой эмоциональностью и политической страстностью отличаются краткие высказывания Увадьева о победном движении страны по пути социализма, об изменении облика страны, о силе и непобедимости революции. Его голос иногда подымается до высоты пафосного, увлекающего за собой призыва.

На первый взгляд Увадьев несколько грубоват, но эта грубоватость выражает близость к народу, прямоту, нелюбовь к словесной красноте.

В речи Увадьева часто встречаются просторечные слова и выражения: «бабеночка», «чудаковое слово», «недоделыш какой-нибудь», «покуда», «дров напасно» и др. В последних изданиях Леонов несколько сократил число их, так как они безусловно снижали и мельчили образ Увадьева.

Есть и другой недостаток в речевой характеристике Увадьева. Автор слабо показал Увадьева как руководителя и воспитателя. Оттого мы почти не слышим речи Увадьева-агитатора. Все это делает его язык беднее языка реальных Увадьевых — строителей первенцев крупной социалистической промышленности.

Таковы некоторые черты стиля романа «Соть», отличающегося самобытностью выражения.

6

Основные качества языка и стиля Леонова сложились и отчетливо выразились в романе «Соть». Последующие романы Леонова характеризуются их дальнейшим обогащением и совершенствованием.

В романе «Скутаревский» язык писателя пополнился специальной научной и философской лексикой. Ярче обрисована профессиональная характерность речи и мышления героев, введены физико-технические термины, позволившие точнее раскрыть существо научной деятельности героев. В произведении зазвучали речи деятелей культуры, науки и искусства. Богатый духовный мир положительных героев «Скутаревского» предопределял богатство их речи. Особенное внимание автор «Скутаревского» обратил на характеристику внутреннего мира героев, идейных

сдвигов в их сознании. Усилился публицистический элемент в творчестве Леонова. Писатель гневно обличает врагов народа — вредителей в промышленности, с горячей симпатией рисует советских людей — творцов нового мира социализма, утверждая превосходство нового человека над буржуазной личностью.

Язык «Скутаревского» имеет и некоторые недостатки. Так, в нашей печати отмечалось частое повторение некоторых излюбленных слов: «вещество», «существо», «первородный», «оранжевый».¹

Роман «Дорога на океан» свидетельствовал о дальнейшем обогащении и совершенствовании языка и стиля Леонова. Язык этого романа свободен от излишних архаизмов и диалектизмов, от жаргонных элементов и вульгаризмов. Речь писателя стала яснее, проще. Автор продолжает широко внедрять в литературный язык элементы просторечия, живого разговорного языка людей различных профессий, словарь писателя все более расширяется. В центре внимания Леонова — богатый духовный мир передового советского человека. Для выражения этого многообразного содержания автор применяет некоторые новые в его творчестве приемы изображения: художественно-историческое исследование, публицистику, научную фантастику, «путешествия за горизонт» будущего и пр.

И в «Скутаревском», и в «Дороге на океан» проявляются свойственные Леонову яркость и сила изобразительности языка, стремление к максимальной смысловой насыщенности каждой фразы, склонность к афористичности («бесстрашие так же заразительно, как и страх» и др.). Ярче и точнее индивидуализация речи персонажей; диалог приобретает большую драматическую силу.

В 1934 году появились известные статьи по вопросам языка Горького, который призвал писателей к беспощадной борьбе за очищение литературы от «словесного хлама», за повышение культуры речи, за простоту и ясность языка нашей литературы. Горький подчеркнул, что засорение языка связано с нечеткостью и слабостью идеологии, ведет к снижению качества литературы — этого мощного орудия социалистической культуры.

Выступления Горького встретили широкую поддержку писательской общественности. В числе других писателей выступил и Леонов. В статье «Призыв к мужеству»² Леонов заявлял, что

¹ Б. Романов. О «Дороге на океан» Л. Леонова. — «Книга и пролетарская революция», 1936, № 6, стр. 146.

² «Литературная газета», 1934, № 47, 16 апреля.

в статьях Горького он слышит прежде всего «призыв к мужеству, смелости, умению признаться в несовершенстве своего вчерашнего дня и учиться на своих ошибках. Без этого не бывает мастерства. Горький зовет писателей стать на уровень новых требований к литературе, повысить ответственность за работу, учиться мастерству, повышать свою культуру, совершенствовать свой „главный инструмент“ — язык, так осмыслить и организовать его, чтобы не быть на поводе у своей собственной записной книжки». Леонов выступает против натурализма в языке, против засорения литературы провинциализмами, блатным жаргоном и всяким «уродливым полуфабрикатом слова», непонятным «без сопроводительного текста». Он поддерживает критику языка «Брусков» Ф. Панферова: Панферов применяет «несколько примитивный способ показа крестьянства через метод словесного искажения, иногда прямого звукоподражательства». По мнению Леонова, это не действительный язык, а «дешевая острота» жаргона. Вспоминая о том, как некоторые критики в групповой запальчивости сравнивали Панферова с Бальзаком, Леонов писал: «Но ведь помянутый-то Бальзак лепил свои образы посредством уточнения стиля мышления своего персонажа и лишь изредка акцентировал мысль идиоматическим словом, которое играло роль подсобного сочного мазка».

Писатель понимает, что язык не является чем-то неизменным, что он развивается, особенно в эпохи переломные: «В эпоху труднейших общественных перестроек, войн или бурных классовых перемещений всегда стихийно появлялась новая лексика». С другой стороны, происходит обновление старых слов и понятий: «Слово, очищенное от налипшей грязи, приобретает свою первоначальную чистоту и смысл (хлеб, любовь, товарищ — как хорошо и свежо звучит каждое из этих слов!)». Но в эти же периоды «летит в изобилии словесная пыль и стружки. Нужно умное чутье художника, чтоб отделить эти отходы, этот лексический сор от подлинных образцов народного словотворчества (кстати, народ наш скорее можно упрекнуть в скупости на новые слова, чем в легкомысленном словесном новаторстве). Далеко не всё в этой временной лексике имеет право на включение в языковые богатства народа».

Леонов говорит, что вопрос о языке не является узко лингвистическим вопросом. Неоправданное включение в язык литературы «провинциализма, непонятного всему человеческому коллективу», имеет «опасное, а порой и реакционное значение. Формулы нашей эпохи должны быть ясны и доступны, без тайников, где может спрятаться хотя бы зародыш социально вредной мысли; они должны быть легко переводимы на другие

языки, — в этом заключена немалая доля единства ведущей мысли нашей страны». Засоренность языка провинциализмами ведет к «неряшливости самого стиля» писателя, к несовершенству его средств выражения, к неточностям и неумелому выражению мысли.

Замечания Леонова о языке самокритичны. Он пишет, что и сам «в изобилии снабжен многими из тех недостатков», о которых шла речь в статьях Горького, и чувствует необходимость пересмотреть в свете этих статей свою творческую практику. Леонов руководствовался мудрыми горьковскими указаниями по вопросам языка.

В середине 30-х годов, после выхода в свет «Дороги на океан», Леонов обратился к драматургии («Половчанские сады», «Волк» и другие пьесы). Постепенно он приобщается к публицистической деятельности (речь на чествовании Ромэн Роллана в Париже в 1936 году, статья «Артиллеристы» — 1938 год, выступление на собрании московских писателей, посвященном решению XVIII съезда партии). Многообразнее становится творческая деятельность писателя, и это сказывается также в области языка и стиля, в растущем мастерстве изображения характеров. Новые творческие успехи писателя неразрывно связаны с обогащением его словаря, с его умением использовать неиссякаемые богатства великого русского языка для изображения богатого духовного мира советского человека, для прославления величественных дел и событий сталинской эпохи.





А. Л. ДЫМШИЦ

А. Н. ТОЛСТОЙ О ЛИТЕРАТУРНОМ ЯЗЫКЕ

Опубликование гениальных трудов И. В. Сталина по вопросам языкознания активизировало интерес литературоведов и критиков к проблемам истории русского литературного языка. Наряду с задачей изучения языка и стиля крупнейших русских писателей прошлого и современности перед советской филологической наукой и литературной критикой стоит также задача исследования взглядов наших лучших писателей-реалистов на язык литературы.

Одним из таких писателей, сочетавших активную борьбу за социалистический реализм в творчестве и литературной теории с пристальным вниманием к изучению проблем русского литературного языка, был Алексей Николаевич Толстой — крупнейший советский художник слова, видный общественный и государственный деятель, действительный член Академии Наук СССР.

В литературном наследии А. Н. Толстого, представляющем богатейший вклад в сокровищницу русского языка, немалое место занимают его публицистические и критические статьи, в которых писателем высказано множество ценных мыслей относительно языка русской литературы. Эти мысли писателя о языке представляют двоякий интерес: они важны, во-первых, как наблюдения и соображения, обогащающие нашу филологическую мысль и передающие молодым литераторам опыт выдающегося мастера литературы; они, во-вторых, помогают изучению языкового искусства, запечатленного в художественных произведениях Толстого.

В том, что изучение А. Н. Толстого, мастера языка, немислимо без учета его суждений о языке, не может быть никаких сомнений. Плодотворность именно такого исследования доказана книгой В. Щербины «А. Н. Толстой»,¹ в которой автор

¹ Гослитиздат, М., 1951.

в специальной главе «Язык А. Н. Толстого» учел ряд высказываний писателя о языке при рассмотрении стиля его крупнейших произведений.

Целью настоящей статьи является характеристика некоторых важнейших для А. Н. Толстого проблем литературного языка, того освещения, которое эти проблемы получали в статьях и высказываниях писателя. Настоящая статья не ставит задачей охватить и прокомментировать все суждения А. Н. Толстого по вопросам языка. Мы останавливаемся на рассмотрении тех из них, к которым писатель, придавая им, повидимому, наибольшее значение, неоднократно возвращался в своих статьях и выступлениях.

1

А. Н. Толстого как замечательного художника слова всегда живо волновали проблемы литературного языка и стиля.

Однако наибольшее количество высказываний А. Н. Толстого о литературном языке падает на последние двадцать лет его писательского пути. Это — не случайно, ибо именно в эти годы А. Н. Толстой, пройдя через сложные идейно-художественные искания, решительно определил свое место в рядах революционной литературы и выступил как активный борец за социалистический реализм. Поэтому высказывания о литературном языке, которые сформулированы А. Н. Толстым в его публицистических и литературно-критических сочинениях начиная с 1924 года, представляют для нас наибольший интерес. В них писатель весьма последовательно определяет свои взгляды на язык литературы, характеризует собственный опыт работы над языком, пытается выяснить некоторые «законы» отношения писателя-реалиста к языку как первоэлементу литературы. Эти высказывания А. Н. Толстого представляют безусловно значительный интерес как для литераторов, так и для историков литературы и лингвистов.

Среди высказываний А. Н. Толстого о языке литературы немало таких, в которых он рассказывает о своем пути к реализму, повествует о некогда пережитых им, жестоких и порой трагических, «муках слова». Для А. Н. Толстого «муки слова» были связаны с творческой борьбой, направленной против декадентского влияния, чуждого природе его художественного таланта и все же давившего на него в условиях дореволюционной России.

Когда А. Н. Толстой начинал свою литературную деятельность, в его творчестве уже явственным образом обозначилась тяга к реализму и дали себя знать отчетливые реалистические

тенденции. Уже тогда писатель с интересом относился к устному народному поэтическому творчеству и к живой стихии народной речи, пытаясь почерпнуть из этих источников богатый материал для своего творчества. Однако развитие Толстого-реалиста тормозилось воздействием на писателя современной ему буржуазно-декадентской литературы. Это же воздействие мешало ему органически воспринять в своем творчестве образы народной поэзии и язык народа, к которым он зачастую подходил с характерных для декадентской литературы подражательных, стилизаторских позиций. В работе над языком ранних произведений А. Н. Толстого во многом вредило ложное мнение, навеянное декадентскими влияниями, о существовании некоего особого, «литературного» языка, отличного от языка живой, обиходной речи, такого языка, который может иногда в специальных поэтических целях использовать «народную фразеологию», сохранив при этом «законы» особого «поэтического» языка.

В 1934 году, выступая с трибуны Первого Всесоюзного съезда советских писателей с докладом «О драматургии», А. Н. Толстой рассказал о том, с какими трудностями была сопряжена для него в годы его литературной молодости работа над языком.

«Вспоминаю, — сказал он, — как в начале моего литературного пути мне трудно давался язык, как я спотыкался на каждой фразе, приходил в отчаяние: почему же, почему нужно так сказать, а не так, что лучше — так или этак? В какое место поставить глагол, существительное, эпитет?.. Мысли и художественный образ расплывались в этой путанице, в скользкой ткани языка.

«То мне казалось, что нужно писать красиво... то казалось необходимым, чтобы фраза гипнотизировала моего читателя „магией“ слов, шаманскими ритмами. Эта „магия“ — наследие символистов».¹

Здесь А. Н. Толстой очень прямо и точно сказал о характере тех затруднений, которые возникали перед ним в работе над языком, и указал на один из источников — влияние модных в те времена в буржуазной литературе «магических» теорий «поэтического слова», развивавшихся поэтами и «теоретиками» символизма типа К. Бальмонта или Андрея Белого.

Обращение со словом в соответствии с этими импрессионистическими теориями символистов приводило на практике к тому,

¹ А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, М., 1949, стр. 357. В дальнейшем все ссылки на произведения А. Н. Толстого даются по этому изданию; в скобках указываются том (римская цифра) и страница (арабская цифра).

что их приверженцы мыслили на бумаге «неточно, приблизительно, неверно» (XIII, 357). И если А. Н. Толстой сам никогда не становился на путь открыто антиреалистического творчества, то все же в его ранних произведениях сказались влияния «неточного, приблизительного, неверного» языка декадентской литературы.

В дореволюционные годы, остро переживая «муки слова», А. Н. Толстой пытался выйти из творческого кризиса путем обращения к народному творчеству. Между 1905 и 1915 годами писатель исключительно много времени потратил на работу над языком фольклора и над разного рода словарями. Он составлял себе целые «словарики» по собраниям сказок Афанасьева и по песенному своду Киреевского, он часами просиживал над «Толковым словарем» Даля или над фразеологическим словарем Михельсона «Русская мысль и речь». Следы этой работы без труда могут быть обнаружены в произведениях А. Н. Толстого этих лет. Однако сам писатель в последующем определил результаты своих тогдашних «филологических штудий» как явно недостаточные, ибо в те годы он не сумел преодолеть ошибочных представлений о существовании особого «поэтического» словаря и особого «литературного» строя речи.

О мало утешительных итогах своих работ над словарями и отдельными записями живой устной речи писатель не без иронии рассказал впоследствии, уже в советские годы, вскрывая причины этих творческих неудач. Вот несколько таких рассказов.

«Я пробовал заводить записные книжки и подслушивать фразы. Когда я вклеивал их затем в ткань рассказа, получалось почти то же, как если бы живописец приклеил к портрету нос, отрезанный у покойника» (XIII, 359).

«Нельзя изучать народный язык, выхватывая летучие выражения, ... как нельзя больше записывать песни без музыки» (XIII, 363).

«Нужно учиться методу построения народной речи, учиться видеть человека изнутри, то есть не противопоставляя себя ему, не заучивать язык, не записывать в книжечку народные выражения. ... Тогда четырехтомный словарь Бодуэна де Куртене оживет и слова получат снова связь с вещами (XIII, 346).

«Я в 1917 году пережил литературный кризис. Я почувствовал, что, несмотря на знание огромного количества русских слов, я все же русского языка не знаю, так как, желая выразить данную мысль, могу ее выразить и так и этак и по-третьему и по-четвертому. Но каково ее единственное выражение — не знаю» (XIII, 291).

Итак, фраза, вырванная из живого окружения, оказывалась мертвой, когда писатель пытался использовать ее, так сказать, вне социального ряда; слова, выхваченные из «языковой среды», теряли свое звучание; такие фразы и слова лишались своего наиточнейшего значения, «отрывались» от породившей их мысли и превращались в предмет «литературной» игры. В силу того, что А. Н. Толстой еще смотрел на язык литературы как на особый «литературный» язык, а не как на высшее выражение общенародного русского языка, слово часто ускользало из его рук, часто не становилось единственным, самым точным воплощением авторской мысли или характера того или иного персонажа. В те годы А. Н. Толстому еще не было понятно, что литературный язык — это и есть народный язык в его наивысшем художественном выражении. Тогда им еще не был теоретически осознан подход писателя-реалиста к языку, постижение которого пришло к нему только в советские годы, когда, например, в речи «К молодым писателям» (1938) он смог сказать с такой четкостью о языке реалистического искусства: «... народный язык, алмазный язык всегда рассказывает о жесте полнокровного движения, максимального движения, отчетливого движения. Искусство не терпит приблизительности, неясности, недоговоренности. И это в особенности приложимо к нашему советскому искусству — социалистическому реализму. Язык создается для каждого данного мгновения, в котором типичный человек в типичной обстановке испытывает максимальное напряжение чувств» (XIII, 414).

Уже в ранних своих произведениях А. Н. Толстому многократно удавалось, прорываясь сквозь декадентские влияния, глубоко чуждые его здоровому природному таланту, создавать реалистические произведения, в которых языковые средства писателя находились в строгом соответствии с авторским заданием и характерами персонажей. Но художник приходил к этому по большей части стихийно и, как сам он отмечает, лишь позднее, в советские годы, достиг ясного понимания неразрывной связи слова, мысли и характера. При этом для созревания и формирования этой черты его реалистической эстетики существенную роль сыграло знакомство писателя с одним значительным и ценным памятником русской старины, о котором А. Н. Толстой не раз с волнением и благодарностью вспоминал в своих статьях и письмах. Речь идет о книге профессора Н. Новомбергского «Слово и дело государевы», — труде, в котором опубликованы материалы процессов по «слову и делу», возникших до издания Уложения царя Алексея Михайловича. В книге были представлены столбцы Разряда, этого, как харак-

теризовал его издатель, «почти Военного министерства», в котором «сливались все отзвуки жизни государства того времени».¹

Обратившись к труду профессора Новомбергского как к ценному историческому источнику, А. Н. Толстой обнаружил, что эта книга представляет важный вклад в историю русского языка, дающий ему как писателю неизмеримо более, чем изучение словарей или «записывание слов в книжечку». Впоследствии А. Н. Толстой неоднократно писал и говорил о том, какую роль в развитии его литературных взглядов сыграла книга Н. Новомбергского. Он рекомендовал ее молодым литераторам (см., например, письмо к начинающему автору — XIII, 593) и в ряде выступлений останавливался на выдающемся значении собранных в ней документов. Беседуя в 1933 году с коллективом редакции «Смены», писатель, между прочим, сказал:

«В 1917 году я сделал одно величайшее для себя открытие. Я об этом много раз говорил и писал. Мне довелось прочесть книгу „Слово и дело“ проф. Новомбергского. Это судебные акты... Дьяки, записывавшие показания, были люди ученые. Они должны были в сжатой форме написать так, чтобы сохранить весь индивидуальный характер данного человека, точно и сжато записать его показания. Нужно было соблюдать сжатость, точность выражения, дать краткие энергичные фразы не на книжном, но на живом языке. Эти записи — высокохудожественные произведения. По ним вы можете изучить русский язык. Это памятник настоящего народного языка, литературно обработанного» (XIII, 499).

В этом сообщении А. Н. Толстого обращает на себя внимание не только все сказанное им о книге Н. Новомбергского, но и прежде всего время, когда состоялось его знакомство с этой книгой: 1917 год. Понимание того, что литературный язык является «обработанным» общенародным языком, что слово представляет собой точнейшее воплощение мысли, выражение характера, восприятия действительности и отношения к ней, что слово не терпит эстетизированного подхода к нему, — все это пришло к А. Н. Толстому, разумеется, не только из книжки, а прежде всего из уроков, даваемых самой жизнью. Искусство сохранения в слове индивидуального характера, сила живого народного языка, во сто крат превосходящего книжный язык, оказали на Толстого особое впечатление в книге Новомбергского именно потому, что она была прочитана им в 1917 году, когда Великая Октябрьская социалистическая революция нанесла сокрушительный удар бур-

¹ Н. Новомбергский. Слово и дело государевы. (Процессы до издания Уложения Алексея Михайловича 1649 года), т. I. М., 1911, стр. 1.

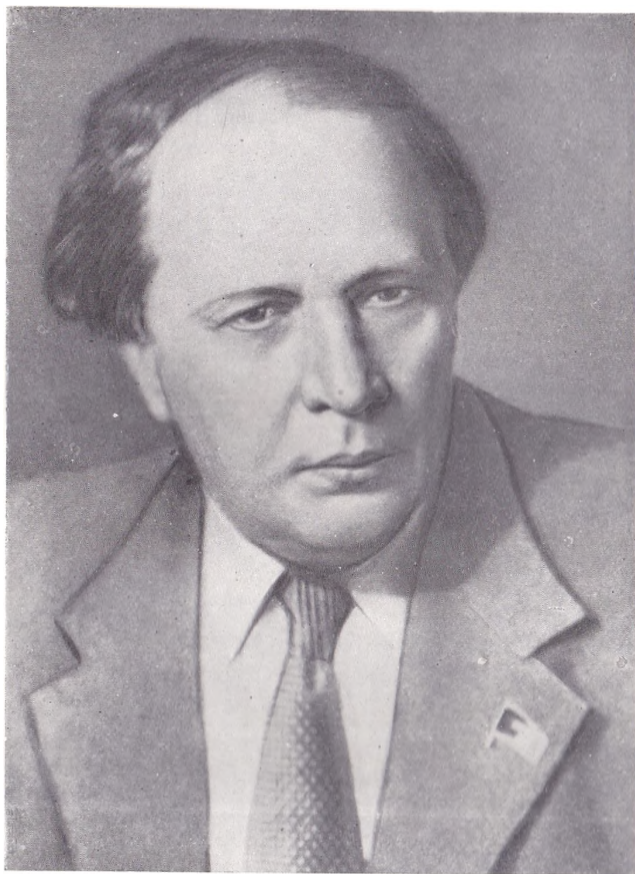
жуазному миру и его декадентскому искусству. А. Н. Толстой, как известно, не сразу понял великое историческое значение пролетарской революции, но «познание России» в годы мировой войны и в 1917 году помогло ему расстаться со многими эстетическими заблуждениями, в том числе и с эстетским отношением к литературному языку. К 1917 году он избавился от этой иллюзии, а через несколько лет, встав твердо на позиции революционного, советского писателя, он перешел в наступление на реакционное декадентское искусство, разоблачая его с позиций реализма и народности, с позиций борьбы за искусство социалистическое.

2

Первые выступления А. Н. Толстого по вопросам литературного языка, относящиеся к середине 20-х годов, были остро полемичны. Они содержали не только резкое отрицание реакционного и бесплодного «опыта» литературы дореволюционного буржуазного декадана, но и гневный протест против влияния декадентских традиций на известную часть русской прозы начала революционной эпохи. Они были насыщены полемикой против так называемой орнаментальной прозы, в которой сказывались идейно-эстетические воздействия декадентов (Андрея Белого, А. Ремизова, Евг. Замятина) и характерными признаками которой являлась, между прочим, установка на стилизаторство и на «условный» язык, противопоставленный общенародному русскому языку и перенасыщенный диалектизмами и жаргонными словечками.

Выступая против «орнаментализма» в литературе, А. Н. Толстой в 1925 году в заметке «О чем надо писать» заявлял: «Прежде всего, язык должен быть упрощен... должен быть вабыт раз навсегда „литературный“ язык» (XIII, 292). За этими полемическими высказываниями писателя, направленными против декадентской литературщины, пытавшейся отграничить некий условный «литературный» язык от языка общенародного, стояло твердое убеждение в том, что «язык литературный и язык разговорный должны быть из одного материала» (XIII, 289), что литературный язык представляет собой норму общенародного языка. Об этом А. Н. Толстой писал в конце 1924 года в чрезвычайно интересной и во многом правильной статье «Чистота русского языка» (являющейся одним из первых развернутых выступлений писателя по вопросам литературного языка), из которой позаимствована приведенная цитата.

«Ближайшая задача в развитии литературного языка состоит в приближении его к пониманию широких масс» (XIII, 289), —



А. Толстой.

таким заявлением открыл Алексей Толстой эту во многих отношениях знаменательную статью. Выказываясь таким образом против отрыва литературного языка от языка общенародного, писатель вместе с тем давал четкое определение взаимоотношений подлинно литературного языка с общенародным, рассматривал его как органическую часть последнего, как его высшее художественное выражение, его норму. «Литературный язык, — писал он, — сгущен и организован, но весь строй его должен быть строем народной речи» (XIII, 289).

Статья А. Н. Толстого, в которой писателем впервые широко и верно охарактеризован ряд проблем современного литературного языка и дана яркая характеристика некоторых важных этапов истории русского литературного языка, была вызвана к жизни опубликованием знаменитых ленинских заметок «Об очистке русского языка». Ленинские мысли вызвали у А. Н. Толстого глубокие раздумья о путях развития родного русского языка и о задачах писателя по отношению к великим богатствам русской народной речи. Особенно сильное воздействие оказало на А. Н. Толстого замечание В. И. Ленина о том, что враждебными народу классы и социальные группы оказывались враждебными русскому общенародному языку, засоряли, портили, оскверняли язык, созданный народом и обогащенный творчеством его лучших людей.

Особенно сильное впечатление на Алексея Толстого в ленинских размышлениях «Об очистке русского языка» произвели слова В. И. Ленина о том, что «Перенимать французски-нижегородское словоупотребление значит перенимать худшее от худших представителей русского помещичьего класса, который по-французски учился, но во-первых, не доучился, а во-вторых, коверкал русский язык».¹ Прочитав эти слова в «Правде» от 3 декабря 1924 года, писатель живо откликнулся на мысли великого Ленина в своей, в том же месяце написанной статье.

Изучая заметки В. И. Ленина «Об очистке русского языка», А. Н. Толстой сделал из них в своей статье «Чистота русского языка» два прямых вывода. Во-первых, он выступил против космополитического отношения к языку, выражающегося, в частности, в засорении национального языка иностранными словами и в стирании национального своеобразия языка. В этой связи А. Н. Толстой замечал:

«Что касается введения в русскую речь иностранных слов, то Владимир Ильич Ленин прав: не нужно от них отрешиваться, не нужно ими и злоупотреблять. Известный процент иностран-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 30, стр. 274.

ных слов вырастает в язык. И в каждом случае инстинкт художника должен определить эту меру иностранных слов, их необходимость. Лучше говорить „лифт“, чем „самоподымальщик“, „телефон“, чем „дальнеразговоря“, „пролетарии“, чем „голландцы“, но там, где можно найти коренное русское слово — нужно его находить» (XIII, 291).

Другой вывод, сделанный А. Н. Толстым на основании изучения ленинских заметок, состоит в том, что «условный литературный язык», оторванный от «строения народной речи», представляет собой продукт антипатриотического отношения эксплуататорских классов и социальных групп к развитию общенародного русского языка. «В мыслях, высказанных товарищем Лениным, верно отмечена классовая окраска литературного языка» (XIII, 289), — писал Толстой, имея в виду, что различные классы и социальные группы по-разному подходили к языковому материалу. Вслед за этим, основываясь на ленинских мыслях, Алексей Толстой совершал в своей статье интереснейший экскурс в область истории русского литературного языка, верно определяя при этом две основные тенденции, резко противостоящие друг другу в литературе прошлого.

В статье «Чистота русского языка» А. Н. Толстой показывает, что стремление к обособлению «литературного изысканного языка» «от „подлого“ (народного)» имело свою традицию, уходящую глубоко в историю и связанную с реакционной и антипатриотической идеологией. Это стремление он видит в писаниях князя Курбского, в произведениях придворных литераторов XVIII века, в литературе буржуазного декаданса конца XIX и начала XX века. Говоря об эпохе Ивана IV, он отмечает, что изменник Курбский был также и писателем, изменившим родному языку, противопоставившим его народному, национальному строю некий условно-литературный «высокий стиль» и «строй... речи церковно-книжный, уснащенный греческими, латинскими, польскими словами» (XIII, 289). «За весь XVIII век, — замечает далее Толстой, — литературный язык переваривает хаос иностранных слов, внесенных в начале века, и вырождается в служебно-придворное славословие» (XIII, 290). О литературе буржуазного декаданса предреволюционных лет Толстой говорит как о явлении «бурного гниения литературного языка», подчеркивая, что в произведениях этой литературы запечатлелся полный отрыв от почвы национального, общенародного языка. «Литература XX века в лице символистов открыто, канонически утверждает французский строй речи» (XIII, 290). Свою мысль о том, что стремление к отъединению «литературного» языка от языка народа является выражением антипатриотической идеоло-

гии и проявлением низкопоклонства перед иностранщиной, высказанную еще в 1924 году, писатель-патриот А. Н. Толстой не раз выражал и впоследствии. Как бы в развитие той характеристики, которую он дал в 1924 году языку символистов, Толстой через десять лет в докладе «О драматургии» на Первом Всесоюзном съезде советских писателей еще раз подчеркнул реакционный и антипатриотический характер отношения символистов к языку литературы. В этой речи он отметил, что «школа Андрея Белого много наделала нам бед» своим «шаманским отношением к слову», что попытка эпигонов символизма — «акмеистов» пересадить к нам «ледяные цветочки французского Парнаса» была не чем иным, как ложью (XIII, 357).

Выявляя в прошлом русской литературы реакционные традиции отрыва языка литературы от почвы общенародной, национальной речи, А. Н. Толстой никогда не переставал бороться с отражениями этих традиций в современности. Как и в середине 20-х годов, когда он решительно выступил против витиеватого, надуманного, условного или опирающегося на жаргонные элементы языка прозаиков-«орнаменталистов», так и в середине 30-х годов, в докладе на Первом Всесоюзном съезде писателей, он вновь подчеркнул опасность и вредность подражания декадентским языковым «принципам» со стороны некоторых советских поэтов, пытавшихся использовать «традиции» акмеистов и имажинистов или находившихся под влиянием поэзии Б. Пастернака. Именно в адрес таких литераторов им были сказаны слова, полные серьезного предостережения и вполне оправданные в то время, когда они произносились. «Сложным эпитетом, — сказал Толстой, — накладыванием образа на образ акмеисты подменяли огонь подлинного поэтического чувства. . . Усложненный эпитет — накладывание образа на образ — очень широко распространенное явление в советской литературе» (XIII, 357—358).

Вместе с тем в борьбе за сближение языка литературного с языком разговорным, за единство литературного и народного языка А. Н. Толстой всегда подчеркивал наличие длительной и богатейшей традиции, блестяще представленной в русской литературе и свидетельствующей о правильном решении проблемы литературного языка классиками русской реалистической литературы. Примеры и образцы правильного «обращения со словом», создания поэтического языка на основе словарного богатства и грамматического строя русского общенародного языка А. Н. Толстой видел в самом поэтическом творчестве народных масс — в фольклоре русского народа. В уже неоднократно цитированной статье 1924 года «Чистота русского языка» он писал, что народ издревле «творит свою изустную литературу. Это — песни, раз-

работки древних сказок, обрядовые песни, заговоры, животный эпос, анекдоты сатирического и иногда скабрёзного содержания. Народ идет путем истинного искусства: экономия материала; обращение со словом, как с вещью, а не как с понятием о вещи, — то есть образность, точность, динамика синтаксиса и т. д.» (XIII, 290). Говоря о русской классической литературе, А. Н. Толстой неоднократно указывал на ряд ее крупнейших достижений, сродных и конгениальных, по выраженным в них принципам отношения к литературному языку, тем принципам «отношения к слову», которые запечатлелись в литературном творчестве самого народа. К таким замечательным явлениям родной литературы Алексей Толстой относил «Слово о полку Игореве», произведения Ивана IV и протопопа Аввакума, творения Пушкина, Льва Толстого и Горького. Об Иване Грозном он в 1924 году замечал, что царь, в противовес Курбскому, писал «свои письма на живом языке» (XIII, 289). В 1934 году, выступая с докладом на Первом Всесоюзном съезде писателей, он еще раз вернулся к характеристике Ивана IV как писателя: «Российская изящная словесность с начала возникновения (если не считать уникального изумительного памятника «Слово о полку») до конца XVII века пользовалась давно вымершими формами церковнославянского языка. Это была российская латынь. Народная, живая речь считалась „подлой“. Любопытно, как бешеный темперамент Ивана Грозного в письмах к князю Курбскому прорывал эту окаменевшую ткань русской латыни, за что Иван и получил в ответ отповедь от „консерватора“ Курбского: „что царь-де постыдился бы так нескладно писать, яко неистовых баб басни!“» (XIII, 361). В том же докладе, в разделе «Из истории языка», А. Н. Толстой особо остановился на выдающейся роли Аввакума в истории русского литературного языка, подчеркнув, что «неистовый протопоп» обладал «живым, мужицким, полнокровным голосом»: «Он говорит на „мужицком“, „подлом“ языке», — так сказал он об Аввакуме (XIII, 362).

Но подлинным создателем современного русского литературного языка А. Н. Толстой всегда считал Пушкина. О нем как о гениальном художнике, язык которого всецело «погружен» в законы народной речи, он писал неоднократно. «Пушкин, — читаем мы в статье «Чистота русского языка», — первый производит революцию словесности. Он ломает четыре столетия и врывается своим гением в стихию народного языка» (XIII, 290). «Молодой Пушкин, — гозорил А. Н. Толстой в докладе «О драматургии», — черпает золотым ковшом народную речь, еще не остывшую от пугачевского пожара» (XIII, 363). В статье «Ответ Ильенкову» (1934) он также подчеркивает неразрывную связь

языка Пушкина с языком народа: «Пушкин учился языку у просвирен, Лев Толстой — складу речи — у деревенских мужиков» (XIII, 345).

Чрезвычайно высоко как учителя и друга в деле служения родной литературе ценил А. Н. Толстой Алексея Максимовича Горького. В нем он видел создателя новой литературы, первого советского классика, основоположника литературы социалистического реализма. И особо подчеркивал роль Горького как писателя, воплотившего в своем творчестве лучшие традиции классической русской литературы прошлого и в том числе традицию живой и органической связи литературного языка с русским общенародным языком. Об этой последней черте в творческой деятельности Горького, о его суждениях по вопросам литературы и языка А. Н. Толстой писал в статье «Могучее оружие», посвященной пятилетию со дня кончины своего старшего собрата. «У классиков, — замечал он в этой статье, помещенной в 1941 году в газете «Известия», — Алексей Максимович советовал учиться языку. Язык — один из основных элементов литературы, и умение пользоваться им, отбирать точные, меткие, отвечающие смыслу определяемого ими понятия слова — вот задача писателя. Так и только так нужно понимать то, что Пушкин учился у московских просвирен, у своей няни Родионовны. Таким именно языком писали классики, тщательно работая над ним, откидывая, как говорит Алексей Максимович, все „случайное, временное и непрочное, капризное и фонетически искаженное, не совпадающее по различным причинам с основным „духом“, то есть строем общеплеменного языка“» (XIII, 434).

Мысли относительно борьбы двух традиций в решении проблемы русского литературного языка и решительное отстаивание традиции, отмеченной борьбой за единство литературного языка с языком общенародным, — все это, впервые сформулированное А. Н. Толстым в статье 1924 года, не раз уточнялось, обогащалось, совершенствовалось им за двадцать лет его последующей деятельности. Но принципы, высказанные им в середине 20-х годов, оставались для него всегда действенными и в его теоретических статьях по вопросам литературы и в его художественной практике. Они возникли на основе обобщения творческого опыта и под влиянием ленинских указаний в заметках «Об очистке русского языка». Свидетельством того может служить следующее заявление А. Н. Толстого, сделанное им двадцать лет спустя, в 1943 году, в статье «Книга для детей»:

«Русский литературный язык ближе, чем все другие европейские языки, к разговорной народной речи. В русской литературе были уклоны, когда литературный язык уходил от народной

речи в некую искусственную форму. Иные писатели переносили на русскую почву французскую галантную, прекрасно сделанную литературную фразу, и недаром так боролся с этим Лев Толстой, который, ломая все, обнажая правду, добивался магической силы слова. Русский язык — это прежде всего Пушкин — нерушимый причал русского языка. Это Лермонтов, Лев Толстой, Лесков, Чехов, Горький» (XIV, 353).

Как видим, наблюдения А. Н. Толстого над некоторыми процессами в истории развития русского литературного языка и его полемические высказывания против декадентских явлений в отношении к языку носят весьма последовательный и принципиальный характер. Вызванные к жизни суждениями В. И. Ленина, основанные на собственном опыте писателя-реалиста и проникнутые сознанием своей творческой связи и преемственности по отношению к русскому народно-поэтическому творчеству и к русской классической литературе, эти наблюдения большого и талантливого художника слова шли в правильном, верном русле. Подобно высказываниям Горького о русском литературном языке, они нашли свое научное, марксистское оправдание в гениальных трудах И. В. Сталина по вопросам языкознания. Борьба А. Н. Толстого за единство литературного и общенародного языка, против антипатриотического отношения к языку приобретает особенно большое и глубоко плодотворное значение в свете учения товарища Сталина об общенародном языке и «классовых» диалектах и жаргонах. И. В. Сталин учит нас тому, что «люди, отдельные социальные группы, классы далеко не безразличны к языку. Они стараются использовать язык в своих интересах, навязать ему свой особый лексикон, свои особые термины, свои особые выражения. Особенно отличаются в этом отношении, — указывает товарищ Сталин, — верхушечные слои имущих классов, оторвавшиеся от народа и ненавидящие его: дворянская аристократия, верхние слои буржуазии. Создаются „классовые“ диалекты, жаргоны, салонные „языки“».¹

Приведенные здесь слова И. В. Сталина говорят и о том, какую серьезную и положительную роль играет деятельность писателей, творчество которых направлено против этих классово-свокорыстных тенденций в отношении к языку, против литературы дворянской аристократии и верхних слоев буржуазии. А. Н. Толстой безусловно принадлежит к числу таких писателей, неуклонно и беспощадно боровшихся за чистоту общенародного русского языка, защищавших его от использования в целях, чу-

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, М., 1950, стр. 13.

ждых, враждебных народу, его национальным традициям и патриотическим целям.

И. В. Сталин указывает, что «классовые» диалекты и жаргоны «имеют узкую сферу обращения среди членов верхушки того или иного класса и совершенно не годятся, как средство общения людей, для общества в целом».¹ А. Н. Толстой, как видно из его суждений по вопросам языка, отлично чувствовал глубоко антинародный, антиобщественный характер литературных произведений, авторы которых ориентировались на «классовые» диалекты и жаргоны, на «условный литературный язык». Он чувствовал, что авторы таких произведений чудовищно уродовали русский литературный язык, внося в него «набор некоторых специфических слов, отражающих специфические вкусы аристократии или верхних слоёв буржуазии; некоторое количество выражений и оборотов речи, отличающихся изысканностью, галантностью и свободных от „грубых“ выражений и оборотов национального языка; наконец, некоторое количество иностранных слов».² Поэтому он активно боролся против «условного литературного языка» декадентской антипатриотической литературы и против ее тлетворных влияний. Он боролся за передовую, социалистическую литературу, язык которой твердо опирается на русский, национальный, общенародный язык.

3

В уже цитированной выше статье 1924 года «Чистота русского языка» А. Н. Толстой высказал правильные суждения о путях и возможностях развития русского языка в условиях советской эпохи. Подчеркивая, что дальнейшее движение литературного языка возможно только на путях широкого освоения писателями богатств русского общенародного языка, он ставил перед нашей литературой задачу сохранения преемственности по отношению к традициям классической реалистической литературы, органически связанной с поэтическим творчеством народных масс.

А. Н. Толстой писал:

«Октябрьская революция до основания и навсегда разрушила те условия, в которых развивался условный литературный язык. Не напрасно за нынешние годы литература полным лицом повернулась к Пушкину. Это был революционный инстинкт. Ничто не порождается без преемственности. Преемственность после-октябрьской литературы — Пушкин.

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, стр. 14.

² Там же, стр. 14.

«Развитие литературного языка теперь должно идти путем изучения народной речи, народного синтаксиса, путем уплотнения, прояснения и экономии языка и, что очень важно, — путем развития глаголов, столь обильных, ярких и мощных в народной речи» (XIII, 291).

Уже одна постановка А. Н. Толстым вопроса о преемственности новой, советской литературы по отношению к традициям классиков и к языку Пушкина, — этой основе современного литературного языка, — говорит о том, насколько чужды и враждебны были Толстому вульгаризаторские теории «пролеткультовцев» и «рапповцев» о «классовости языка» и необходимости «языковой революции». Взгляды А. Н. Толстого на литературный язык самым решительным образом противостояли и практике тех писателей, которые, апеллируя к ошибочной теории «революции языка», пытались культивировать под видом «языка раскрепощенных классов» диалектизмы областного характера, жаргонные и полублатные словечки и разного рода искусственные языковые новообразования, построенные путем порчи или «замены» общепринятых слов.

Именно с этих позиций борьбы против вульгаризаторского отношения к языку, его засорения и искажения Алексей Толстой выступил в 1934 году в одном ряду с М. Шолоховым, Н. Островским, Л. Леоновым и другими видными советскими писателями на поддержку Горького, открывшего полемику с литераторами, тормозившими развитие нашей языковой культуры. Следует помнить, что дискуссия о языке была начата Горьким вскоре после того, как И. В. Сталин в беседе с группой писателей определил метод советской литературы как социалистический реализм, и что таким образом борьба Горького за чистоту литературного языка явилась одним из проявлений борьбы за социалистический реализм в литературе, против формалистических и натуралистических извращений. Выступая вместе с Горьким по вопросам литературного языка, А. Н. Толстой также участвовал в борьбе против пережитков формалистических (идущих от школы Андрея Белого и от группы футуристов-заумников) и натуралистических тенденций в отношении к языку.

В ходе этой борьбы А. Н. Толстой особенно резко выступил против подмены общенародного русского языка местными диалектизмами и разного рода вульгаризмами и против проникновения в язык литературы обезличенных, условных слов-штампов. Вслед за Горьким А. Н. Толстой требовал решительного изгнания из литературы явлений псевдонародного языка. «Чаво и тово, ядрена вошь, — это тоже ведь народный язык. Областные выражения, местные провинциализмы, одесские, лиговские —

тоже язык», — писал он в статье «Ответ Ильенкову», справедливо отказывая перечисленным диалектным и жаргонным явлениям в праве называться языком (XIII, 345).

Против стертых слов, обезличенных штампов, засоряющих язык, А. Н. Толстой высказался в том же 1934 году в докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. «Язык готовых выражений, штампов, каким пользуются не творческие писатели, тем плох, что в нем утрачено ощущение движения, жеста, образа» (XIII, 360).

В середине 30-х годов А. Н. Толстой много думал и писал по вопросам языка. При этом он не только поддерживал Горького в его полемике, но и стоял с ним на общих позициях по ряду теоретических лингвистических проблем. Так, например, в вопросе о происхождении языка он, подобно Горькому, подчеркивал решающую роль трудового начала. Как и Горький, он считал язык орудием мышления. По обоим этим вопросам А. Н. Толстой четко высказался в своем докладе на Первом Всесоюзном съезде писателей.

«Происхождение языка, — сказал он, — берет начало от звукового выражения жеста производительного труда» (XIII, 359).

«Язык — это след гигантского производительного труда человеческого общества. Это отложенные кристаллы мириадов трудовых движений, жестов и вызванной ими духовной энергии. Все сложные движения, рожденные в глубинах нашего существа, получают форму в языковом определении. Язык — это орудие мышления» (XIII, 357).

Вопрос о роли труда в развитии, обогащении, совершенствовании языка серьезно и глубоко интересовал А. Н. Толстого. Из решения этого вопроса он делал практические выводы, важные для деятелей нашей литературы. Вместе с Горьким он считал тему социалистического труда важнейшей темой для советских писателей. Он видел в изучении труда советских людей, в участии в нем, в его отображении средствами искусства огромную пользу для общества и для писателя, для его духовного, идейно-творческого роста. Более того, здесь он видел самые широкие возможности для расширения и пополнения литературного языка.

В том же докладе на Первом Всесоюзном съезде писателей он говорил об этом с чувством великой любви к советским людям и советскому обществу.

«И вот, — сказал он, — перед нами освобожденный труд, бесчисленные процессы создающего труда, труд как творчество, творческий подъем народов, строящих для себя новый мир. Наука, покинувшая пыльные залы старой Академии, чтобы непо-

средственно участвовать в великом строительстве. Труд — высшее моральное и эстетическое начало, вошедший во все закоулки человеческой психики. Вот тот мир, куда нужно идти писателю за живой водой творческого слова» (XIII, 364).

Последнее замечание чрезвычайно характерно для писателя-новатора, каким был А. Н. Толстой. Он отлично, как мы видели из ряда его суждений, понимал, что русский язык обладает своей прочной и устойчивой структурой и что он в то же время находится в состоянии постоянного развития. В противовес разного рода вульгаризаторам и схоластам, искавшим возможности «обновления слова» путем искусственного «речетворчества», А. Н. Толстой здоровым творческим чутьем угадывал, что язык обогащается и частично обновляется там, где протекает производственная деятельность нового общества, с которой самым непосредственным образом связано развитие языка.

Таким образом, творческая мысль Алексея Толстого приближалась к правильному пониманию процесса развития и обогащения языка. В своем гениальном труде «Марксизм и вопросы языкознания» товарищ Сталин отмечал, что сфера действия языка почти безгранична, вследствие чего «язык, собственно его словарный состав, находится в состоянии почти непрерывного изменения. Непрерывный рост промышленности и сельского хозяйства, торговли и транспорта, техники и науки требует от языка пополнения его словаря новыми словами и выражениями, необходимыми для их работы. И язык, непосредственно отражая эти нужды, пополняет свой словарь новыми словами, совершенствует свой грамматический строй».¹

Рекомендуя литераторам ознакомление с социалистическими стройками 30-х годов и освоение практики социалистического труда, А. Н. Толстой меньше всего пытался навязать литературе некую унифицированную, общую для всех писателей тематику. В своем требовании он исходил из другого — из верного убеждения, что новые общественные отношения, складывающиеся в практике социалистического труда, порождают принципиальные изменения в человеческой психике, вызывают к жизни новые черты в мышлении и новые явления в языке, мимо которых не должны проходить представители литературы социалистического реализма. Об этом совершенно ясно было сказано им вслед за словами, содержащими призыв ко вторжению писателя в новую жизнь, определяемую новым, социалистическим трудом.

«Я не хочу, — пояснял Алексей Толстой, — чтобы меня поняли, будто я предлагаю предметом художественной литературы

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, стр. 11.

избрать во что бы то ни стало описания трудовых процессов. Я лишь утверждаю, что писатель, оторванный от созидательного труда (как это часто случается с писателями, живущими в городах и все дальше уходящими от реальной жизни) — такой писатель никогда не поймет и не почувствует созидającego языка трудового жеста» (XIII, 364).

4

Высказывания А. Н. Толстого о языке тесно связаны с его воззрениями на процесс художественного творчества.

Рассматривая в ряде случаев проблемы языка в свете собственного литературного опыта, писатель подробно останавливается на характеристике психологии творческого процесса и предстает при этом как убежденный материалист, для которого язык и мышление выступают в нерасторжимом единстве.

Цитируя ряд суждений А. Н. Толстого по вопросам литературного языка, мы уже встречались с понятием «внутреннего жеста», которым Толстой определял процесс опосредованного отображения художником явлений внешнего мира, находящий свое закрепление в слове. Свою теорию «внутреннего жеста», родившуюся на основе творческого самоанализа, А. Н. Толстой в 30-х и 40-х годах развивал чрезвычайно последовательно, из года в год, от выступления к выступлению, считая, что «жест» является неотъемлемой особенностью реалистического творчества художника слова. Именно поэтому писатель находил целесообразным пропагандировать свою теорию «жеста» среди молодых литераторов.

Выступая в конце 1938 года в московском Доме писателей на конференции начинающих литераторов, А. Н. Толстой подробно остановился на содержании, вкладываемом им в понятие «внутреннего жеста». Он сказал:

«Речь человеческая есть завершение сложного духовного и физического процесса. В мозгу и в теле человека движется непрерывный поток эмоций, чувств, идей и следующих за ними физических движений. Человек непрерывно жестикулирует. Не берите этого в грубом смысле слова. Иногда жест — это только неосуществленное или сдержанное желание жеста. Но жест всегда должен быть предугадан (художником) как результат душевного движения» (XIII, 413).

Четырьмя годами раньше — в докладе («О драматургии») на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (август 1934 года) — А. Н. Толстой говорил по этому же вопросу:

«Человек непрерывно жестикулирует в окружающей среде, отвечая на ее прикосновения всем существом, от бессознательных

рефлексов до отвлеченных идей» (XIII, 359). И далее: «Строя художественную фразу, нужно видеть нечто, если это предмет или движение предметов, нужно эмоционально ощущать нечто, если это идея, понятие, чувство» (XIII, 360).

Еще несколько ранее, в марте того же 1934 года, в статье «Ответ Ильенкову», написанной в ходе дискуссии по вопросам языка, начавшейся по инициативе Горького, А. Н. Толстой дал сходные определения понятия «жеста».

«Сложный человеческий организм — от психики до кончиков ногтей, — писал он, — находится в постоянной вибрации по отношению к окружающей его социальной и физической среде.

«Человек психически и физически всегда жестикулирует. Слово, речь — выражение этой жестикуляции. . .

«Орудие искусства — язык, берущий свой строй из психического движения человека в социальной среде» (XIII, 345, 346).

Как видим, взгляды А. Н. Толстого на процесс художественного творчества, на «рождение языка» в процессе творческой работы художника носят последовательно материалистический характер. Они, разумеется, не имеют ничего общего с идеалистической «теорией» Марра о «языке жестов». Обобщая свой опыт писателя-реалиста, анализируя принципы и методы литературного труда классиков реалистической литературы прошлого, выдвигая свою мысль о роли «внутреннего жеста» в работе писателя над языком, А. Н. Толстой давал ценнейший материал для научных выводов и заключений. Наблюдения А. Н. Толстого в области психологии творческого процесса писателя безусловно принадлежат к богатому кругу тех материалов, которые подтверждают и иллюстрируют учение академика И. П. Павлова о второй сигнальной системе. Взгляды А. Н. Толстого на происхождение языка и на характер словесного мышления находятся в полном согласии с воззрениями великого русского физиолога и психолога И. П. Павлова, учившего, что слово представляет особую форму высшей нервной деятельности, исторически обусловленную трудом. «Внутренний жест» А. Н. Толстого находится в органической связи с передаточными функциями, связующими, по И. П. Павлову, «наши ощущения и представления, относящиеся к окружающему миру», «первые сигналы действительности, конкретные сигналы» со «вторыми сигналами, сигналами сигналов», которые «представляют собой отвлечение от действительности и допускают обобщение, что и составляет наше лишнее, специально человеческое, высшее мышление».¹ Вместе с тем роль

¹ И. П. Павлов, Полное собрание трудов, т. III. Изд. Акад. Наук СССР, М.—Л., 1949, стр. 63.

этого «жеста» тесно связана с процессом постоянного расширения и обогащения словесного мышления, художественного творчества и науки — «орудия высшей ориентировки человека в окружающем мире и в себе самом».¹ Думается, что выведенная А. Н. Толстым из практики его художественного творчества теория «жеста» принадлежит к числу тех ценных психо-физиологических наблюдений, которые способны послужить убедительным материалом для научных умозаключений, что этот результат творческого самоанализа художника мог бы найти научное обоснование. К ней в известной мере могли бы быть применены слова академика К. М. Быкова о том, что «уже давно нащупываемые поэтами, психологами, философами механизмы мозговой деятельности получили в работах Павлова реальное обоснование, и открылась дорога к экспериментальному изучению сложнейших психических процессов на основе материалистического представления о так называемых душевных явлениях».²

На первый взгляд теория А. Н. Толстого о «жесте» как важнейшем моменте в творческом процессе писателя и в его работе над языком может показаться несколько субъективной. Однако это далеко не так, и Толстой не был бы писателем-реалистом, если бы он стремился только к тому, чтобы воплотить в языке, в его ритме и словаре, лишь свой собственный «внутренний жест», вызванный воспринимаемыми им образами, представлениями о предметах внешнего мира. Писатель видел свою задачу отнюдь не только в том, чтобы выразить в повествовании свой «внутренний жест», но прежде всего в том, чтобы «объективизировать жест», т. е. уловить «язык жестов не рассказчика, а изображаемого» (XIII, 569).

В статье «Как мы пишем» А. Н. Толстой приводил конкретный пример такой передачи «жестов изображаемого». Он писал: «Пример: степь, закат, грязная дорога. Едут — счастливый, несчастный и пьяный. Три восприятия, значит — три описания, совершенно различные по словарю, по ритмике, по размеру. Вот задача: объективизировать жест. Пусть предметы говорят сами за себя» (XIII, 569).

В прямую связь с задачей «объективизирования жеста», душевного движения изображаемого персонажа Толстой ставил и некоторые стилистические особенности реалистической прозы. «Я всегда ищу движения, — писал он в той же статье, — чтобы

¹ Там же.

² К. М. Быков. Доклад на научной сессии Академии Наук СССР и Академии медицинских наук СССР 28 июня 1950 года. (Цит.: И. П. Павлов, Избранные труды по физиологии высшей нервной деятельности. Учпедгиз, М.—Л., 1950, стр. 13).

мои персонажи сами говорили о себе языком жестов» (XIII, 569). И далее:

«Стиль. Я его понимаю так: соответствие между ритмикой фразы и ее внутренним жестом. Работать над стилем — значит, во-первых, сознательно ощущать это соответствие, затем уточнять определения и глаголы, затем беспощадно выбрасывать все лишнее: ни одного звука „для красоты“. Одно прилагательное лучше двух, если можно выбросить наречие и союз — выбрасывайте» (XIII, 570).

А. Н. Толстой неоднократно выступал в том же духе против использования «украшающих» эпитетов, требовал точности определений, стоял за короткую фразу. В той же связи он настаивал на необходимости широкого употребления глагола. «В человеке, — замечал он, — я стараюсь увидеть жест, характеризующий его душевное состояние, и жест этот подсказывает мне глагол, чтобы дать движение, вскрывающее психологию» (XIII, 569).

«Когда вы пишете, — говорил он в уже упоминавшейся выше беседе с коллективом редакции журнала «Смена», — вы должны видеть предмет, о котором пишете, и видеть его в движении. О неподвижных предметах много не напишешь... Но раз предмет в движении, то у него есть жест, есть устремление, есть цель. И вот, когда вы увидите предмет в движении, вы найдете глагол этого предмета.

«Движение и его выражение — глагол — являются основой языка.

«Найти верный глагол для фразы — это значит дать движение фразе» (XIII, 499).

Во время той же беседы А. Н. Толстому был задан вопрос: «Вы говорили, что глагол играет главную роль в языке. Чем же знаменито безглагольное стихотворение Фета „Шопот, робкое дыхание...“?». И писатель в своем ответе подчеркнул, что «безглагольная стилистика» этого стихотворения есть выражение импрессионистских, антиреалистических тенденций в творчестве поэта.

«Я эти стихи не люблю, — сказал он. — Они сентиментальны. Это упаднические стихи. Глаголы пропущены... Если бы он назвал какой-нибудь глагол, необычайно точный, передающий шорох листьев, который бывает в июне перед грозой, если бы он употребил глагол, то запахло бы настоящей грозой» (XIII, 501).

Это суждение А. Н. Толстого является для него весьма характерным: в нем выражен протест писателя против типичной для эстетской литературы «магии слова», пытающейся оторвать

язык от народной речи с ее четко выраженным идейно-эмоциональным «жестом» и создать особый, условный «поэтический» язык.

Алексей Толстой по справедливости считал, что такая литература враждебна природе слова и что по-настоящему художественным является язык, максимально четко и точно выражающий мысль и «жест» и поэтому в свою очередь способный возбудить «у слушателя внутренний жест, эмоцию, идею, мысль» (XIV, 353), вызвать у него целостное восприятие, а не отдельные «рассыпанные» ассоциации. Вот почему А. Н. Толстой так высоко ценил язык народной поэзии, строй народной речи.

«Почему, — писал он в 1943 году, — так хорош и художественен язык народной речи? Потому что в народной речи живут и всегда действуют законы рождения языка. Язык рождается как подтверждение и обогащение человеческого жеста. Под жестом я разумею не только жест руки, но и все внутреннее состояние человека в данное мгновение, все его устремление» (XIV, 353).

Наблюдения А. Н. Толстого над процессом художественного творчества, его теория «внутреннего жеста», формами которого выступают в литературе ритм и стиль, представляют несомненно поучительный интерес. Работникам науки (в первую очередь психологам и лингвистам) они дают яркий и ценный материал, свидетельствующий о том, как чуткий художник слова, заглянув в собственную творческую лабораторию, естественно подходит к материалистическим выводам относительно природы языка. Нет никакого сомнения в том, что в наблюдениях А. Н. Толстого над «внутренним жестом» как выражением единства мысли и слова сказались передовые позиции этого художника-реалиста, приблизившегося к верному пониманию вопроса о связи мышления с природной стихией языка.

Товарищ Сталин указывает: «Какие бы мысли ни возникли в голове человека и когда бы они ни возникли, они могут возникнуть и существовать лишь на базе языкового материала, на базе языковых терминов и фраз. Оголенных мыслей, свободных от языкового материала, свободных от языковой „природной материи“ — не существует. „Язык есть непосредственная действительность мысли“ (Маркс). Реальность мысли проявляется в языке», — так формулируется И. В. Сталиным решение проблемы единства языка и мышления.¹ Эти гениальные сталинские определения с научных позиций подтверждают пра-

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, стр. 39.

тельность того пути, на который встал в поисках решения вопроса о работе писателя над языком А. Н. Толстой.

Познакомившись с отношением А. Н. Толстого к некоторым проблемам, связанным с работой художника над словом, мы видим, что это отношение было у Алексея Толстого прежде всего глубоко патристическим. Любовь к родному языку как оружию борьбы и прогресса, как к сильнейшему оружию передовой мысли выступает решительно во всех приведенных выше суждениях писателя.

В дни суровых испытаний, в дни Великой Отечественной войны Алексей Толстой, говоря о патристизме советских людей, не забыл сказать о том, что этот благородный патристизм народа-героя находит свое выражение и в горячей любви к великому русскому языку. «Патристизм, — писал он, — это не значит только одна любовь к своей Родине. Это гораздо больше. Это — беззаветный, во имя Родины, тяжелый труд всего народа в дни войны. Это — сознание, что русский должен победить немца. Это — сознание своей неотъемлемости от Родины и неотъемлемое переживание вместе с ней ее счастливых и ее несчастных дней. Это — любовь к русскому языку и ощущение его» (XIV, 352).

Этой горячей любовью к родному языку и к тончайшим ощущениям его богатств и возможностей А. Н. Толстой был одарен в высокой степени. Он не только существенно обогатил язык отечественной литературы, но и много сделал в борьбе за чистоту русского литературного языка. Его борьба за развитие языка «к точности и выразительности через простоту и экономию» была одним из реальных, практических выражений его патристизма, сознания мирового значения нашего языка.

«Русский язык, — так заявлял он, гордясь величием нашей социалистической идеологии и культуры, гениальной мудростью наших вождей, — должен стать мировым языком. Настанет время (и оно не за горами), — русский язык начнут изучать по всем меридианам земного шара. Язык, на котором мыслит Ленин, на котором с математической ясностью и простотой Сталин выражает философию движения истории» (XIII, 342).

Эти вещие слова были написаны Алексеем Толстым в 1934 году. И история вскоре подтвердила их правоту.

В своих статьях о литературе, в своей публицистике А. Н. Толстой неоднократно подчеркивал, что «язык растет вместе с культурой». С гордостью и благодарностью писал он о гениальных людях, вождях прогрессивного человечества, созда-

телях новой социалистической культуры — о В. И. Ленине и И. В. Сталине. Он призывал писателей изучать язык произведений И. В. Сталина, учиться на этих произведениях простоте и точности воплощения мысли в языке.

«Как говорит товарищ Сталин? — подчеркивает он в своей беседе с работниками журнала «Смена». — Он говорит простым, одному ему присущим языком. У него нет ни одной штампованной фразы. Его речь построена на точнейшем выражении мысли. Она сжата, скупа и энергична» (XIII, 501).

Характеризуя таким образом некоторые особенности литературного стиля произведений товарища Сталина, А. Н. Толстой как художник и публицист активно учился на замечательных достижениях И. В. Сталина — гениального мастера слова. Предельной ясности мысли и слова учился он у нашего вождя, и эта учеба принесла прекрасные результаты, отчетливо сказавшись на ряде выдающихся его произведений. Она дала себя знать и в языке таких превосходных романов А. Н. Толстого, как «Хлеб» и «Хмурое утро», она проявилась в стиле таких его пьес, как «Поход четырнадцати держав», она запечатлелась в его незабываемо сильной и страстной публицистике военных лет. Она сыграла огромную роль в том, что лучшие произведения Толстого завоевали всенародную любовь в нашей стране и восторженное признание демократического читателя во всем мире.





П. С. ВЫХОДЦЕВ

«ВАСИЛИЙ ТЕРКИН» А. ТВАРДОВСКОГО

(К вопросу о композиции поэмы)

Творчество Александра Трифоновича Твардовского получило заслуженное признание у советского читателя. Вступив в литературу в начале 30-х годов, Твардовский приобрел известность как автор поэмы «Страна Муравия» и ряда сборников стихотворений («Сельская хроника», 1939; «Дорога», 1936; «Загорье», 1941, и др.). В период Великой Отечественной войны имя поэта Твардовского стало одним из популярнейших благодаря замечательной поэме «Василий Теркин».

Сам Твардовский в автобиографическом очерке «О себе» так говорит о месте поэмы в своем творчестве:

«Главной моей работой за годы войны является „Книга про бойца“. Каково бы ни было ее собственно литературное значение, для меня она была истинным счастьем. Она дала мне ощущение законности места художника в великой борьбе народа, ощущение очевидной полезности моего труда».¹

Это желание быть активным участником общенародной борьбы явилось главной причиной создания «Книги про бойца», которая стала одним из любимых произведений как среди воинов-фронтовиков, так и среди героических тружеников тыла. Она помогала советским людям бороться, бить врага. Советские воины в многочисленных письмах выражали сердечную благодарность поэту за правдивую книгу, которая «учит их (бойцов, — П. В.) переносить трудности войны», «учит забыть о смерти»,² вселяет дух бодрости и уверенности в победе. Рас-

¹ А. Твардовский, Избранные стихотворения и поэмы. Гослитиздат, М., 1947, стр. 12.

² Письма фронтовиков о «Василии Теркине». Обзор писем. — «Знамя», 1944, № 12, стр. 199.

сказывая «трогательно простым, волнующим человеческим языком», как совершенно правильно подметил фронтовик-сапер К. А. Бензарь,¹ о великой исторической битве советского народа за свободу и независимость своей Родины, поэма Твардовского имеет огромное воспитательное и познавательное значение и несомненно является одним из лучших произведений советской поэзии.

В критических статьях о «Василии Теркине» дана в основном правильная трактовка поэмы и высказан ряд очень интересных мыслей по вопросам ее идейного содержания и художественной формы.

Так, интересны соображения В. Александрова о подзаголовке поэмы («Книга про бойца»), носящем, по мнению критика, «морально-энциклопедический» смысл (книга, которой «можно пользоваться применительно к различным случаям жизни»),² о лирическом начале поэмы, о юморе Теркина, который порождается основными качествами советского человека (бесстрашие, оптимизм) и в то же время служит для их воспитания.³

Интересны, хотя и спорны, сделанные критиком И. Гринбергом сопоставления образа Василия Теркина с героями русского былинного эпоса.⁴ Есть ряд верных, заслуживающих внимания наблюдений над поэмой у А. Макарова⁵ и других критиков.

Наименее разработаны в критике вопросы композиции и сюжета поэмы.

Некоторые критики категорически отрицают органическое композиционное единство поэмы. «Композиционно, — пишет Ан. Тарасенков, — поэма построена как цепь новелл с одним героем, цепь „без начала, без конца“».⁶

Другие критики, отрицая внешнюю связь частей поэмы, все же склонны признать ее внутреннее единство.

«Мы уже видели, — говорит И. Гринберг, — что первые три главы „Василия Теркина“, следуя одна за другой, имеют каждая свою особую фабулу, лишены видимой, прямой событийной

¹ Там же, стр. 200.

² В. Александров. Книга про бойца. В книге: В. Александров. Люди и книги. «Советский писатель», М., 1950, стр. 111.

³ Там же, стр. 119.

⁴ И. Гринберг. Александр Твардовский. (К тридцатилетию советской литературы). — «Звезда», 1947, № 2.

⁵ А. Макаров. Александр Твардовский и его книга про бойца. — «Новый мир», 1946, № 3.

⁶ Ан. Тарасенков. О Василии Теркине А. Твардовского. — «Звезда», 1945, № 5—6, стр. 147.

связи. Так развивается и вся „Книга про бойца“. В ней нет сколько-нибудь законченного и отчетливого сюжета в обычном смысле этого слова, сюжета как цепи причин и следствий. И однако же „Василий Теркин“ обладает несомненным внутренним единством, ощущаемым ясно и сильно.¹

Но одностороннее поняв это «несомненное внутреннее единство», И. Гринберг приходит к неправильному пониманию всей структуры поэмы. Некоторые главы (например «О войне») являются, по выражению критика, «прикладными», т. е. лишними; в лирических отступлениях автор, по его мнению, только обобщает сказанное в главах.

К такому же ошибочному выводу пришел и критик А. Макаров, утверждавший, что глава «О войне» является «накладным расходом», так как герой в ней якобы не раскрывается «какой-либо новой стороной, а наоборот, многое теряет в нашем о нем представлении».² Считая, что композиция поэмы определяется только развитием образа Теркина, А. Макаров ошибочно делит поэму на две части: на главы, раскрывающие внешние стороны характера Теркина («Гармонь», «Два солдата», «Поединок» и др.), и главы, раскрывающие внутренний мир героя («Перед боем», «Переправа» и др.). Критик неправильно анализирует структуру поэмы, ошибочно считая, что создание некоторых глав вызвано «не художественными соображениями», а «исключительно агитационной задачей».³

Следует также отметить, что все критики обошли вопрос о творческой истории поэмы, которая имеет большое значение для понимания основной идеи и художественных особенностей произведения.

Одной из отличительных особенностей творческого метода Твардовского является понимание им лирического и повествовательного начал в поэзии как органического единства. Поэт не отделяет свои лирические стихотворения от повествовательных, он подчеркивает их неразрывность. «Истинный поэтический дар, — пишет Твардовский, — предполагает прежде всего глубокое знание души своего народа, глубокую и пристрастную озабоченность его действительными, реальными делами и нуж-

¹ И. Гринберг. Александр Твардовский. — «Звезда», 1947, № 2, стр. 167—168.

² «Новый мир», 1946, № 3, стр. 199.

³ Там же.

дами, его скорбями и радостями. Только тогда поэт безошибочно находит те слова, которые способны западать людям в сердце, быть для них необходимыми».¹

Подлинная лирика, таким образом, предполагает «глубокое знание души своего народа» и «пристрастную озабоченность» его делами, его жизнью. Вот почему в свои сборники лирических стихов² Твардовский включает стихи «Про деда Данилу», «Ивушка», «Шофер» и другие стихотворения жанрового характера.

Поэт вдумчиво и проникновенно всматривается в человеческие характеры, в сущность многообразных жизненных явлений и, воспроизводя их в своей поэзии, самым выбором тематики, манерой повествования, всей системой поэтических образов подчеркивает их реальность, их соответствие действительности. Не случайно поэт постоянно обращает внимание читателя на «хрупкость» своих произведений: «Сельская хроника» (М., 1939), «Фронтовая хроника» (М., 1945). Поэма «Дом у дороги» названа «Лирической хроникой». Уже первые сборники стихов Твардовского показали многообразный мир советских людей в их повседневной трудовой жизни. За внешне спокойным тоном повествования скрывалось горячее чувство поэта, его интерес к жизни своих современников.

Эта особенность поэзии Твардовского тесно связана и обуславливает другую характерную черту его поэзии — сюжетность стихотворений. А раз для поэта важно отображение повседневной, будничной жизни людей, то и сюжеты его стихотворений будут безыскусственны и просты, как сама жизнь.

Нет ничего особо примечательного, на первый взгляд, в жизни деда Данилы или в жизни колхозного сторожа, который раньше до изнеможения батрачил на помещика и кулака, а сейчас с гордостью «носит общественный армяк и сапоги» («Бубашка»).

Нет ничего внешне примечательного и в рассказе о поисках колхозной коровы («Теленок»), и в рассказе колхозницы-льнотрепальщицы Матрены о том, как ей пришлось «показать» свое мастерство перед народом в соревновании с молодой льнотрепальщицей («Рассказ Матрены»).

¹ А. Твардовский. Поэзия Михаила Исаковского. В книге: Советская литература. Сб. статей, Учпедгиз, М., 1950, стр. 219.

² А. Твардовский. Из лирики. «Правда», М., 1946; А. Твардовский. Книга лирики. «Советский писатель», М., 1949.

³ А. Твардовский. Стихи. «Советский писатель», М., 1937, стр. 15.

Одни критики находили, что Твардовский скользит по поверхности жизненных явлений, что он только «поэт-бытописатель», не поднимающийся до изображения типических сторон характера советского человека.¹

Другие ошибочно противопоставляли лирические стихи поэта («Путник», «Я иду и радуюсь», «За тысячу верст») стихотворениям сюжетным, считая, что «в одних преобладает тема как задание, в других даны живые люди и их переживания», что первые «не слишком трогают и не тревожат воображение», а вторые раскрывают «внутренний мир» советских людей.²

Наконец, некоторые критики обвиняли поэта в «прозаичности» его сюжетных стихотворений, в отсутствии в них романтики. Критик Д. Данин так и писал о Твардовском: «... большинство сюжетных стихов, как правило, отличаются психологической бедностью, потому что в них нет романтического».³

Сущность всех этих утверждений — в неправильном понимании творческого метода Твардовского, особенностей его художественного видения мира, его стиля и языка.

Твардовский улавливает движение жизни в ее конкретных, реальных проявлениях, большое он чувствует через малое, сложное — через простое. И когда он показывает это «малое» и «простое», читатель видит за ними большую и сложную жизнь советского коллектива. В бесхитростном рассказе Матрены («Рассказ Матрены»), в веселой и дружной трудовой семье кузнеца («Семья кузнеца»), в скотнице Поле Казаковой («Теленок»), в скромном и простом труженике Ивушке («Ивушка») и многих других героях поэзии Твардовского раскрывается духовный облик советских людей. В будничных поступках своих героев поэт умест вскрыть глубинные процессы формирования нового социалистического сознания, новой морали.

Полуреальное путешествие крестьянина-единоличника Никиты Моргунка в поисках счастливой страны Муравия, художественно воспроизведенное то в шутилой, то в серьезной форме, отражает один из важнейших этапов истории развития нашего социалистического государства — год великого перелома, — когда произошли серьезнейшие социальные сдвиги в сознании крестьянина.

Сочетание шутки и серьезного вообще характерно для твор-

¹ А. Сомов. «Сельская хроника». — «Литературное обозрение», 1939, № 14, стр. 9—15.

² И. Новиков. Заметки писателя о стихах А. Твардовского. — «Красная новь», 1938, № 5, стр. 209—210.

³ «Красная новь», 1941, № 5, стр. 199.

чества Твардовского, особенно ярко оно проявится в поэме «Василий Теркин».

Если сравнить поэзию А. Прокофьева 30-х годов, выступившего в литературе почти одновременно с Твардовским, с поэзией Твардовского тех же лет, тематически во многом близкой, то станут совершенно очевидными существенные различия в творческих приемах этих поэтов.

Поэзия Прокофьева парадна, празднична. Поэт редко говорит о «простых», «обыденных» явлениях жизни. Объективный мир в поэзии Прокофьева читатель воспринимает через авторское «я». Некоторая условность поэтических образов Прокофьева, романтический пафос его стихов, почти полное отсутствие сюжетных стихотворений — все это так не похоже на «будничную» поэзию Твардовского.

В стихотворении «Матрос в Октябре» (1933)¹ А. Прокофьев рисует образ матроса («Весь в патронах, в бомбах весь»), лишенный индивидуальных особенностей. Это скорее — символ силы и славы революции. Еще более абстрактен собирательный образ советских людей в стихотворении «Раскинулась даль голубая» (1934).

Прокофьева интересует обычно не столько индивидуальный образ, сколько чувства, вызванные этим образом у автора.

Твардовский, напротив, стремится выявить в своих героях индивидуальные черты, но эти индивидуальные черты оказываются свойственными многим советским людям. В его поэзии советские люди предстают такими же, как и в жизни: скромными, деловыми, мечтающими, любящими. Его герои — бывший батрак, только при советской власти почувствовавший счастье труда для коллектива («Бубашка», 1933), крестьянин, честно проживший большую трудовую жизнь и под старость почувствовавший новый прилив энергии, чтобы трудиться на счастье людей («Сто двадцать лет», 1934; «Как Данила помирал», 1938), или человек, мечтающий о счастливой жизни, но еще не расставшийся с грузом старых индивидуалистических пережитков («Гость», 1933), а потом под воздействием коллектива становящийся лучшим работником («Мужичок горбатый», 1934). Каждый из этих героев своеобразен и в то же время типичен для определенного социального слоя советских людей.

Если образ Родины в поэзии Прокофьева дается, главным образом, через лирическое восприятие самого поэта, то у Твар-

¹ А. Прокофьев. Стихотворения. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 84—85.

довского образ Родины, проходящий через всю его поэзию, показан в судьбах и в делах ее героев.

Однако А. Твардовский, несмотря на эпический характер своей поэзии, не остается беспристрастным к судьбам своих героев. Порою он сам откровенно признается в симпатии к «землякам» («Зашел я в дом», «Сверстники», «Песня о дружбе» и др.). В этих лирических стихотворениях, органически близких стихотворениям сюжетным, поэт выражает беспокойство и радость за жизнь и дела своих героев. Он не только явно сочувствует, но и сам становится участником их жизни, действующим персонажем произведения. Достаточно прочесть такие стихотворения, как «За тысячу верст» (1938) или «Друзьям» (1939), чтобы убедиться, насколько они близки друг другу.

В статье о творчестве Исаковского Твардовский так сказал об особенностях его лирики: «Некоторые поэты разделяли бывало, а то и до сих пор разделяют творчество на работу для потребности дня, для газеты, с одной стороны, и на лирику для себя, „для души“, — с другой. Исаковский принадлежит к поэтам, у которых подобного рода деления в творчестве нет и не может быть. У него для себя — значит, и для читателя, для политической потребности дня, и наоборот: для политической, общенародной потребности дня — значит, и для себя, для души. И читатель легко распознает отличительные свойства истинной поэзии — неразрывность этих сторон „для себя“ и „не для себя“».¹

К такого рода поэтам принадлежит и сам Твардовский. Ему органически чужда лирика «садового уголка и любовных вздохов», лишенная «большой думы о судьбах Родины».² Поэт ощущает нераздельность личных чувств и интересов от интересов своих современников. Вот почему в поэзии Твардовского, как и в творчестве В. В. Маяковского, нет узко индивидуалистической лирики. Авторское «я» Твардовского закономерно сливается с личностью тех, о ком повествует поэт.

Большинство стихотворений Твардовского 30-х годов — это жанровые картинки, небольшие эпизоды из жизни советских тружеников. В «чисто» лирических стихах поэт продолжает разговор о тех же людях, обращается к тем же героям, что и в стихотворениях сюжетных. Так, в начале стихотворения «За

¹ А. Твардовский. Михаил Исаковский. В книге: М. Исаковский. Стихи и песни. Детгиз, М.—Л., 1949, стр. 10—11.

² А. Твардовский. Праздник русской и мировой литературы. — «Литературная газета», 1949, 4 июля.

тысячу верст» поэт весь во власти воспоминаний о своем далеком детстве, о родных местах. Но эти воспоминания тотчас переходят в рассказ о «земляках», — о деду Даниле, о мастерах и мастерацах, прославивших Родину, и заканчиваются обращением к своим героям, к родному краю.

Автор говорит о единстве своих дум с думами народа:

За тысячу верст
От любимого края
Я все мои думы
Ему поверяю.
Я шлю ему свой
Благодарный привет,
Загорьевский парень,
Советский поэт.¹

Перерастание рассказа о личных чувствах и настроениях поэта в повествование о своих современниках мы наблюдаем и в стихотворениях «Друзьям», «Поездка в Загорье» и др.

В свою очередь стихотворения «эпического» плана замыкаются размышлениями поэта о своей личной судьбе («Песня о дружбе», «В поселке»). В некоторых стихотворениях Твардовский сам выступает в качестве действующего лица наряду с другими героями. Так, в стихотворении «Еще про Данилу» внук говорит деду об авторе цикла стихов «Про деда Данилу»:

— Эх, живешь, не знаешь, дед,
О своей ты славе!
Про тебя один поэт
Целый стих составил.²

Во многих стихотворениях Твардовского («Песня», «Размолвка», «Соперники», «А кто ж тебя знал», «Погляжу, какой ты милый») почти невозможно отделить «я» поэта от «я» героя.

Таким образом, лирическое и эпическое начала в поэзии Твардовского настолько крепко слиты, что трудно говорить о них порознь. Сюжетные, «чисто» эпические стихотворения Твардовского полны напряженного внутреннего лиризма. В поэтическом рассказе о встрече печника с Лениным автор сумел с большой лирической силой показать подлинную человечность, простоту и скромность великого вождя, а также безграничную к нему любовь народа. Все стихотворение проникнуто мягким юмором,

¹ А. Твардовский, Избранные стихотворения и поэмы. Гослитиздат, М., 1947, стр. 84.

² Там же, стр. 68.

что придает ему особую теплоту и задушевность. Твардовский умело использует юмор как средство раскрытия характеров. Образ печника в целом не юмористичен, но автор создает такую ситуацию, в которой этот образ приобретает юмористический оттенок, что помогает глубже, убедительней раскрыть описанные черты характера героя.

Итак, уже до Великой Отечественной войны в поэзии Твардовского четко определились основные ее черты. Это, во-первых, «будничность» тематики, умение на материале, внешне кажущемся незначительным, вскрывать глубокие процессы общественной жизни; во-вторых, органическое единство и равнозначность лирических и повествовательных стихотворений в творчестве Твардовского, что свидетельствует о народной основе его поэзии; и наконец, в-третьих, использование юмора как средства раскрытия характеров, подчиненность юмора лирическому началу. Эти особенности поэзии Твардовского получают дальнейшее углубление и развитие в «Книге про бойца».

Композиция художественного произведения зависит непосредственно от его идеи и темы. Н. Г. Чернышевский назвал первым законом художественности — «единство произведения», которое определяет «поэтическая идея». Вот почему Чернышевский, указав на одну из «удивительных» сторон таланта молодого Л. Н. Толстого, а именно «изображение внутреннего монолога» своих героев, говорит: «Однажды написав „Метель“, которая вся состоит из ряда подобных внутренних сцен, он в другой раз написал „Записки маркера“, в которых нет ни одной такой сцены, потому что их не требовалось по идее рассказа».¹

В конце «Василия Теркина» есть строфа, дающая как бы философское обобщение поэмы:

Сила силе доказала:
Сила силе — не равня,
Есть металл прочней металла,
Есть огонь страшней огня!²

Это — ключ к пониманию идейно-тематического смысла поэмы. О какой силе, оказавшейся прочнее металла и страшнее

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 424, 425, 429.

² А. Твардовский. Поэмы. «Советский писатель», М., 1947, стр. 262. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием соответствующих страниц (арабские цифры в скобках).

огня, идет речь? О силе советского человека, его высокого социалистического сознания, о силе его советского патриотизма и социалистического гуманизма, о силе нового социалистического строя.

Через все творчество Твардовского проходит мысль о прочности социалистического уклада жизни. Один из героев «Страны Муравии» председатель колхоза Андрей Фролов на вопрос Моргунка «на сколько лет такая жизнь пойдет?» убежденно отвечает: «Навсегда».

В поэме «Василий Теркин» показан новый исторический этап развития нашей Родины, когда прочность нашего государства проверялась в смертельной схватке с внешним врагом. Судьба социалистической Родины и ее народа является ведущим началом в поэме. Поэт не только воспроизводит картину исторической борьбы нашего народа за свободу Родины, но раскрывает в конкретных событиях и характерах — и это главное достоинство поэмы — диалектику этой борьбы, прослеживает процесс укрепления единства и нераздельности судеб советских людей и судеб Советского государства.

Вот почему автора интересует не только Василий Теркин. Когда он исчезает со страниц произведения, развитие темы не нарушается.

Попытки связать развитие композиции и сюжета поэмы только с образом Теркина приводят либо к утверждению, что ряд глав не связан с сюжетом, либо к парадоксальному выводу об отсутствии в поэме вообще какой бы то ни было композиционной стройности и сюжета. Между тем композиция поэмы определяется в основном развитием ее главной идеи — идеи всепобеждающей силы социалистической идеологии и социалистического строя.

В поэме М. Алигер «Зоя» внимание автора сосредоточено на образе народной героини. Поэтому все события в поэме непосредственно связаны с раскрытием определенных черт этого образа. Иначе обстоит дело в поэме «Василий Теркин».

Теркин — только один из конкретных носителей идеи поэтического произведения. Замысел поэмы, идея, воплощенная в ней, гораздо шире, значительнее, чем задача создать только образ солдата. Поэтому, какое бы внимание ни уделял автор главному герою, этот образ не может воплотить все богатство мыслей, выраженных в поэме. Для раскрытия этой идеи необходим был широкий охват людей и событий. Историческая перспектива, утверждение неизбежности победы великой «правды сущей» в «Книге про бойца» и определяют стройность и четкость композиции книги.

Для правильного понимания композиции «Василия Теркина» необходимо проследить творческую историю поэмы, на некоторых моментах которой мы и остановимся.

Впервые образ Теркина появился на страницах фронтовой газеты «На страже Родины» в период финской кампании 1939—1940 годов. Группа поэтов и писателей (А. Твардовский, Н. Тихонов, В. Саянов, Н. Щербаков, С. Вашенцов, Ц. Солодарь), работавших в этой газете, периодически печатала стихи о необычайных приключениях бывшего солдата Васи Теркина. И хотя этот лубочный, фельетонный образ имеет чрезвычайно мало общего с глубоко реалистическим образом Василия Теркина — героем поэмы, воплотившим лучшие качества советского народа, создание этого «фельетонного персонажа» было, по словам поэта, началом его основной литературной работы последних лет, т. е. работы над поэмой «Василий Теркин».¹

Летом и осенью 1940 года, т. е. сразу же по окончании финской кампании, Твардовский, по его собственному признанию, жил замыслом поэмы о Теркине. Но этот образ вырисовывался у поэта уже в ином свете. Впечатления войны, духовная красота советского воина, весь его моральный облик глубоко взволновали поэта, и он решил воплотить все это в большом эпическом произведении. Твардовский слишком хорошо видел недостатки «старого» Васи Теркина, героя нарочито упрощенного, претендующего только на то, чтобы в короткие перерывы между боями удовлетворять потребность «солдатской души позабавиться чем-то таким, что хотя и не соответствует суровой действительности военных будней, но что в то же время как-то облекает именно их, а не отвлеченно-сказочный материал, в почти что сказочные формы».²

Поиски образа Василия Теркина неразрывно связывались у поэта со стремлением уяснить «сущность» советских воинов «как людей первого пооктябрьского поколения», «проникнуть в их духовный внутренний мир».³ Малые жанры, в которых работал Твардовский в этот период (стихотворения, очерки), не могли воплотить широкий замысел поэта.

Начало Великой Отечественной войны застало Твардовского в напряженной работе над поэмой. Ее пришлось отложить и заняться работой военного корреспондента.

Когда в начале 1942 года Твардовский вернулся к своей

¹ А. Твардовский, Избранные стихотворения и повмы, Гослитиздат, М., 1947, стр. 12.

² А. Твардовский. Ответ читателям «Василия Теркина». — «Новый мир», 1951, № 11, стр. 208.

³ Там же, стр. 210.

поэме, он снова изменил ее замысел. Это было вызвано глубиной «всемирно-исторического бедствия и всемирно-исторического подвига в Отечественной войне».¹ Если в начале работы над поэмой Твардовский думал еще как-то совместить «прямую предназначенность фельетонного „Теркина“ — с серьезностью и, может быть, даже лиризмом содержания»,² то теперь он отчетливо понял, что Теркин «должен сойти со столбцов „уголков юмора“, „прямых наводок“ и т. п.» и занять, как признается сам поэт, «всего меня без остатка».³

Первоначально главы поэмы публиковались в «Красноармейской правде», «Знамени» и «Красноармейце» в 1942—1945 годах. Наряду с этим поэма неоднократно издавалась в виде отдельных книг. Каждое из новых изданий отличалось по тексту от предшествующих.

Не ставя перед собой цели полностью проследить творческую историю поэмы в данной статье, приведем только некоторые наиболее характерные примеры.

Появившееся в конце 1942 года отдельное издание поэмы⁴ уже значительно отличалось от редакций поэмы в «Красноармейце» и в «Красноармейской правде»: в ней впервые появилась глава «После боя», которая затем в переработанном виде была опубликована в журнале «Знамя» (1942, № 10) под заглавием «О войне».

В 1943 году,⁵ работая над второй частью поэмы, Твардовский, в связи с изменением замысла поэмы в целом, несколько раз перерабатывал новые главы. Текст в журнале «Красноармеец» сильно отличается от текста в журнале «Знамя» (глава «День в лесу» переработана в главу «О себе», «Неурочная глава» — в главу «Теркин-Теркин», глава «Рассказ партизана» была выброшена и т. д.).

Отдельное издание в 1944 году,⁶ включившее обе части поэмы, не совпадает с предшествующими изданиями, для него вновь изменен текст ряда глав («О награде», «Поединок» и др.). В 1945 году Твардовский, продолжая работу над новыми главами, снова вернулся к тексту первых частей поэмы. Например, для второй части была написана новая глава «Смерть и воин».

¹ Там же, стр. 219.

² «Новый мир», 1951, № 11, стр. 209.

³ Там же, стр. 219.

⁴ А. Твардовский. Василий Теркин. Книга про бойца. «Молодая гвардия», М., 1942.

⁵ А. Твардовский. Василий Теркин. Книга про бойца. «Советская Колыма», Магадан, 1943.

⁶ А. Твардовский. Василий Теркин. Книга про бойца. Гослитиздат, М., 1944.

Наконец, в 1946 году появляется полное издание поэмы,¹ включившее все три части поэмы и легшее в основу всех последующих изданий. Это как бы завершающий этап редакционной работы поэта. В результате работы автора над поэмой в процессе переиздания все 29 глав (в завершающей редакции их 30) оказались переработанными в той или иной степени.

Общая тенденция редакционной работы автора над поэмой, начиная с 1942 года по 1946 год, заключается в стремлении достичь наибольшей цельности и стройности в развитии основной идеи поэмы — идеи всепобеждающей силы социализма, воплощенной в реальных образах советских людей и в реальных событиях Великой Отечественной войны.

Творческая история поэмы свидетельствует о том, что даже после того, как у Твардовского в основном определился характер произведения, образ главного героя и были уже написаны первые главы, «Теркин» претерпел ряд серьезных изменений, и в первую очередь изменений композиционного характера. Главной причиной этих изменений является все более ясное понимание поэтом того, что поэма должна отразить большие исторические события в жизни народа, показать его исторические судьбы в тесной связи с судьбами Родины, а не ограничиваться, хотя и всесторонне правдивым, изображением только одного героя.

В статье «Ответ читателям „Василия Теркина“» Твардовский говорит, что, начав поэму, он не ставил перед собою такой ответственной задачи. Но факты, сообщенные им, свидетельствуют о наличии такого, хотя, может быть, еще неотчетливо осознанного в то время замысла. Так, еще до Отечественной войны, в самом начале размышлений о поэме, Твардовский выдвигает один из важнейших принципов работы над задуманным произведением — принцип единства советской армии и народа — и ставит целью проникнуть во внутренний мир героев, «почувствовать их как свое поколение».²

Твардовский отмечает, что, уже работая над поэмой, он пренебрег литературными условностями, стремясь написать книгу, по своей форме неотрывную «от реального дела защиты народом Родины, от его подвига на войне».³

Сама жизнь, развитие событий Отечественной войны вносили значительные коррективы в замысел поэта и определяли сюжет

¹ А. Твардовский. Василий Теркин. Книга про бойца. «Советский писатель», М., 1946.

² «Новый мир», 1951, № 11, стр. 210.

³ Там же, стр. 221.

и композицию произведения. Но, создавая поэму в ходе войны, Твардовский не следовал за событиями в роли хроникера. Жизненный материал им был строго отобран и подчинен идейному замыслу.

Жизнь определяла и новаторство художественной формы «Теркина». В ответе читателям «Василия Теркина» поэт рассказывает, что во время работы над поэмой его меньше всего беспокоил вопрос о том, что получится — поэма, повесть в стихах или что-либо другое; важно было найти ту форму изложения, «какая была нужна и постепенно в процессе работы угадывалась для этой собственно книги»¹ — произведения о великих исторических событиях в жизни народа. Несмотря на то, что автор работал над каждой отдельной главой так, чтобы придать ей прежде всего известную законченность при публикации, все же, продолжая думать о больших судьбах народа, Родины, он правильно определял и каждую из глав как составную часть внутренне единого, целостного произведения.

Вот почему за кажущейся неорганизованностью сюжета поэмы — сцементированное единство всех ее элементов, за внешней непритязательностью героя поэмы, за «шуткой немудрой» — глубочайшие раздумья о судьбах Родины, проникнутые искренним лиризмом.

Одной из особенностей композиции поэмы Маяковского «Хорошо» является «фрагментность» построения: каждая глава — от монументальной картины взятия Зимнего до небольшой зарисовки бытовых эпизодов — отдельная, законченная картина. Но все эти многообразные и разнохарактерные эпизоды подчинены общему замыслу поэта и согреты большим чувством бойца и патриота. Вот почему перед читателем предстает волнующая, целостная картина великой исторической борьбы советского народа за социализм. Композиция поэмы отражает поступательный ход исторического развития, целеустремленность движения народных масс к коммунизму.

Через всю поэму (как и в поэме «Владимир Ильич Ленин») проходит чувство глубочайшей уверенности в победе народных масс. Это ощущение исторической перспективы — в каждом эпизоде, в каждом явлении, изображаемом поэтом. Именно это определяет монолитность поэмы.

Поэма Твардовского «Василий Теркин», как и поэма «Хорошо», отражает один из коренных этапов исторического развития нашего народа. Это в первую очередь обусловило и близость ее композиции и сюжета с бессмертной поэмой Маяковского.

¹ Там же, стр. 219.

Умению Маяковского широко охватывать события, отбирать наиболее яркие, типические явления жизни и организовывать разносторонний жизненный материал в единое целое прежде всего и следует Твардовский в «Книге про бойца».

Но в отличие от поэмы «Хорошо», где сюжет определяется в основном самим образом поэта, в «Книге про бойца» эту роль выполняет герой поэмы — Василий Теркин.

Поэт боялся размельчить большой замысел, свести «книгу к какой-то частной истории». Именно потому он избегал сложной сюжетности, внешней занимательности, подчиняя каждую главу, каждую деталь, судьбу героя общему идейному направлению поэмы. Так, например, Твардовский в процессе работы над поэмой совершенно исключил эпизод пребывания Теркина у партизан, и в связи с этим пришлось выбросить целые главы. В другом случае поэт перерабатывает главы «Отчий дом» и «На Днестре» и объединяет их в одну — «На Днестре», главу «День в лесу» переделывает в главу «О себе», и т. д.

И что особенно важно, поэтический образ Родины, проходящий через всю поэм, раскрывается по-разному, в соответствии с особенностями того или иного периода войны, что дает возможность видеть живую историю развития событий.

В поэтическом предисловии «От автора» Твардовский подчеркивает, что действие поэмы будет развиваться:

На войне в быту суровом,
В трудной жизни боевой,
На снегу, под хвойным кровом,
На стоянке полевой...

(97).

И, действительно, в поэме разговор идет о самых простых, «прозаических» и в то же время самых необходимых в боевой солдатской жизни вещах — о воде, о пище, о «шутке самой немудрой». И это жизненное единство сурового, трудного и шуточного обусловит всю тональность поэмы. Здесь же поэт определяет основной принцип повествования: правдивость. Автор говорит, что на войне нельзя прожить

... Без правды сущей,
Правды, прямо в душу бьющей...

(98).

Изобразить же эту «правду сущую», «как бы ни была горька» она, — это значило для автора «Василия Теркина» раскрыть великую историческую правду о победе социализма над фашизмом, показать героя этой исторической победы — совет-



А. Твардовский.

ского человека. Но как показать его в поэме? Одни поэты прослеживают судьбу отдельного человека от начала и до конца войны. Порою этот герой даже закрывает собой коллектив, массу; сюжетная линия поэмы определяется жизнью этого героя. Примером может служить поэма-трилогия Е. Долматовского «Одна судьба».

Другие поэты, наоборот, воспроизводят и войну, и образ Родины в общем плане через лирическое «я» автора, объединяющее почти не связанные друг с другом эпизоды. Образ Родины и облик войны предстают перед читателем в абстрактно-романтическом плане, а произведение строится без единой сюжетной основы. Такова поэма А. Прокофьева «Россия».

Ее трудно назвать поэмой в собственном смысле этого слова. Это скорее цикл лирических стихотворений о России, поэма состоит не из глав, а из отдельных лирических фрагментов.

Твардовский не пошел ни по первому, ни по второму пути. Он избрал наиболее трудный путь: показать судьбу Родины в теснейшей связи с судьбами народа.

Образ Василия Теркина является воплощением типических черт советского человека. В задачу автора не входило изложение всей биографии героя. Поэт показывает только участие его в освободительной борьбе народа. Тем ответственнее роль композиции и сюжета поэмы в раскрытии образа. Жизненность, полнота и убедительность образа в большой мере зависят от того, как сумеет автор отразить ту реальную типическую обстановку, в которой действует герой, как определит его место в народной массе.

Вот почему, сообщив читателю о цели поэмы — рассказать правду о великой освободительной борьбе нашего народа, — автор в том же вступлении говорит о зависимости сюжета и композиции поэмы от этой основной задачи:

Что ж еще? И все, пожалуй.
Словом, книга про бойца
Без начала, без конца.
(98).

А далее уточняет:

Без особого сюжета,
Впрочем, правде не во вред.
(161).

Указание «без особого сюжета» не означает, конечно, отсутствие сюжета в поэме, оно лишь отрицает искусственно надуманный, сложный сюжет, а указание «без начала, без конца» предупреждает читателя о том, что речь будет идти только о каком-то определенном отрезке времени, не раскрывающем всей биографии и всех этапов развития характеров.

Изучение творческой истории поэмы, а также авторское свидетельство в статье «Ответ читателям „Василия Теркина“» говорят о том, что Твардовский хотел закончить поэму в 1943 году. После главы «Теркин пишет», завершающей вторую часть поэмы в первой редакции, следовало послесловие «От автора», в котором он прощался и с читателем и со своим героем. Обращаясь к читателю, он говорил:

Мы встречались на минутку
Затянуться самокруткой
Без оглушки от колес.
Мы с тобой всерьез и в шутку
Говорили. Как пришлось.
Не взыщи, что собеседник
В чем, быть может, не силен.
Как закуркою последней,
Всем с тобой делился он.¹

Покидая своего героя, автор признавался, что досказать его судьбу пока «нельзя», так как еще

Страшный бой идет кровавый,
Смертный бой не ради славы —
Ради жизни на земле.²

Однако читатели не хотели расстаться с Теркиным. Твардовский получал многочисленные письма фронтовиков, которые настойчиво просили поэта продолжить поэму, предлагая ему различные варианты этого продолжения, исключая, однако, возможность смерти Теркина.

Так, группа бойцов, прочитав главу, где Теркин ранен, пишет коллективное письмо: «... наш Теркин не таковский парень. Так не хорошо. Не пишите так про Теркина. Теркин должен быть всегда с нами, на передовой, веселым, находчивым».³ Другая группа воинов, земляков поэта, просит отправить Теркина в поселок Починок, на Смоленщину, действовать вместе с партизанами.⁴ Старший лейтенант, сапер А. Я. Степанов, выражая желание своих бойцов, пишет Твардовскому «Прошу вас в следующем выпуске произведения „Василий Теркин“ отразить боевую деятельность сапер. А то прямо нашим саперам-орденоносцам становится обидно. Ведь мы в Отечественной войне играем

¹ «Красноармеец», 1943, № 15, август, стр. 8.

² Там же.

³ Обзор писем фронтовиков о «Василии Теркине». — «Знамя», 1944, № 12, стр. 195.

⁴ Письма фронтовиков о «Василии Теркине». В книге: Писатели в Отечественной войне 1941—1945 гг. Сост. П. Шамес. Гослитмузей, М., 1946, стр. 110.

не маленькую роль и идем впереди всех наземных войск».¹ Фронтовик тов. Ковалева советует поэту создать подругу Теркина, сражающуюся с ним бок-о-бок. Воеводин выражает желание, чтобы Теркин стал офицером. И так далее, и так далее. Многие авторы писем видят в Теркине нравственный образец и выражают благодарность поэту за то, что он «душевно так и жизненно» нарисовал образ советского воина и показал «фронтовую солдатскую жизнь».² Фронтовик-красноармеец Н. Яшин, прочитав поэму, просит Твардовского послать один экземпляр поэмы его детям, которые хотят узнать о том, как живет их отец, но он этого сделать «не в состоянии», так как не сумеет сам так правдиво описать быт фронтовиков и чувства советских воинов, как это сделал поэт в своей поэме.³

Число подобных, очень ценных и метких высказываний читателей-фронтовиков о поэме Твардовского можно было бы значительно увеличить. Они свидетельствуют о том, как взволнованно воспринял советский читатель подлинно народное произведение, и какое активное участие он принял в судьбе героя и поэмы в целом. Многие считали Василия Теркина живым лицом и хотели знать, кто послужил прототипом этого образа. Советские воины увидели в поэме Твардовского правдивое изображение самих себя. «Книга про бойца» помогала им яснее понять свою роль и значение в общенародной борьбе. Вот почему поэма Твардовского волновала и еще долго будет волновать советских людей. И это не могло не сказаться на судьбе поэмы. Твардовский понимал, что сама жизнь настойчиво требует от него продолжения поэмы. Чтобы до конца раскрыть основную идею поэмы, необходимо было показать и победоносное шествие Советской Армии — освободительницы на Запад. Теперь-то и Теркину «карты в руки», говорит поэт.

И вот спустя восемь месяцев в шестом номере журнала «Красноармеец» за 1944 год появилось продолжение поэмы с подзаголовком «3-я часть». Во вступлении «От автора» поэт признается:

С первых дней години горькой
В тяжкий час земли родной
Не шутя, Василий Теркин,
Подружились мы с тобой.
Но еще не знал я, право,
Что с печатного столбца
Всем придется ты по праву,
А иным войдешь в сердца.⁴

¹ «Знамя», 1944, № 12, стр. 197.

² Писатели в Отечественной войне 1941—1945 гг. М., 1946, стр. 112.

³ Там же, стр. 110.

⁴ «Красноармеец», 1944, № 6, стр. 3.

И как бы отвечая на письма фронтовиков, Твардовский вводит следующий разговор солдат о Теркине:

- Жаль, дивно его не слышно,
- Может, что худое вышло?
- Может, с Теркиным беда?
- Не могло того случиться.
- Непохоже.
- Враки.
- Вздор...!

Это «непредвиденное» продолжение не только не повлияло отрицательно на стройность композиции поэмы, а наоборот, сделало ее еще более ясной. Правда, во время последующей работы над поэмой при подготовке ее для отдельного издания Твардовскому пришлось изменить последнюю главу второй части. Лишь отдельные строки этого конца были использованы поэтом в заключительной главе третьей части поэмы. Характер третьей части несколько видоизменен автором, но не только потому, что образ Теркина в основном раскрыт ранее и поэту нужно было только подчеркнуть массовость этого образа, его общенародную признанность, а потому, главным образом, что эта часть повествует о новом этапе народной борьбы — о разгроме Советской Армией гитлеровских полчищ. В третьей части поэмы Теркин почти эпизодическое лицо, в последних двух главах он совершенно отсутствует, в главе же «По дороге на Берлин» кто-то выступает от имени Теркина, а кто именно — сам Теркин или другой персонаж — не известно. Однако, несмотря на это, образ Теркина все время присутствует в поэме, герои помнят о нем, мерят свои поступки его делами. В главе «В бане» солдаты говорят о ком-то:

- Ну, силен!
- Все равно, что Теркин.

(264).

Третья часть органически связана с первыми двумя. Она развивает и углубляет основную идею поэмы и завершает внутреннюю логику событий.

Начиная работу над поэмой, Твардовский лишь в самых общих чертах представлял сюжет и композицию ее, так же, как и детали фронтовой биографии героя. Но, благодаря глубокому знанию жизни и чувству подлинного художника, Твардовскому удалось создать цельное и внутренне завершенное правдивое произведение о нашей Родине, о великом русском народе.

¹ «Красноармеец», 1944, № 6, стр. 3.

Как же достигал автор этой стройности и цельности поэмы?

В поэме «Василий Теркин» показано развитие Отечественной войны — от периода отступления наших войск на восток и до освобождения Советской Армией стран Европы.

Действие поэмы начинается примерно со второго этапа войны, когда враг был разбит под Москвой и в основном приостановлен по всему фронту. В первой же главе «На привале» Теркин обращается к молодым бойцам:

— Вам, ребята, с середины
Начинать. А я скажу:
Я не первые ботинки
Без починки здесь пошу.

(100).

А затем уже сам автор поясняет:

И едва ль герою снится
Всякой ночью тяжкий сон.
Как от западной границы
Отступал к востоку он,
Как прошел он, Вася Теркин,
Из запаса рядовой,
В просоленной гимнастерке
Сотни верст земли родной.

(103).

В следующей главе («Перед боем») мы узнаем, как прошел он вместе с армией «сотни верст земли родной» и какова была та

... печаль большая,
Как брели мы на восток.

(107).

Третья глава «Переправа» хронологически связана с первой главой «На привале». В ней как бы предсказываются события, которые произойдут в боях за переправу:

Может, завтра на рассвете
Будет повый сабантуй.

(104).

Таким образом, глава «Перед боем», в которой говорится об относительно давно прошедших событиях, как бы вклинивается в развитие действия, но не нарушает логическую последовательность сюжета. Такая «перестановка» событий обусловлена внутренней логикой поэмы.

Глава, повествующая о том, как советские люди восприняли начало войны, какие чувства вызвало вероломное нападение гитлеровцев на нашу Родину и что испытал советский человек в первые дни войны, является исходной для развития всей поэмы и для раскрытия основных черт советского человека.

Главной задачей, которую ставил перед собой Твардовский, работая над поэмой, было — не просто запечатлеть исторические события, а помочь советским людям на войне, как-то облегчить преодоление трудностей. Поэтому он большое значение придавал шутке, фронтовой побасенке, «присказке». Появление героя должно было быть «радостным»¹ и настраивать читателя на восприятие поэмы, как произведения глубоко оптимистического. Суровость, трудность фронтовой жизни, по замыслу автора, должны сразу же смяться в поэме «шуткой самой немудрой». Так появилась необходимость начать поэму с рассказа о «сабантее» (глава «На привале»).

Но для того чтобы у читателя не сложилось впечатления о «беспечности» героев поэмы, Твардовский сразу же, с самого начала настраивает поэму на серьезный и жизненно правдивый «лад».

Выступая по радио 3 июля 1941 года, И. В. Сталин так ответил на поставленный им же вопрос об условиях, необходимых для победы над врагом:

«Прежде всего необходимо, чтобы наши люди, советские люди поняли всю глубину опасности, которая угрожает нашей стране, и отрешились от благодушия, от беспечности».²

В главе «Перед боем» поэт показывает, как «советские люди поняли всю глубину опасности, которая угрожает нашей стране», какие черты характера проявил советский человек и что явилось главным стимулом в жестокой борьбе народа с врагом. Теркин рассказывает еще необстрелянным солдатам о том, как, отступая от западных границ Союза на восток, советские воины

Шли худые, шли босые
В неизвестные края.

(107).

И несмотря на то, что никто из них не знал,

Что там, где она, Россия,
По какой рубеж своя!

(107).

¹ А. Твардовский. Ответ читателям «Василия Теркина». — «Новый мир», 1951, № 11, стр. 212.

² И. В. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза. Госполитиздат. М., 1949, стр. 13.

преодолевали трудности и лишения, пробирались к фронту, веря в силу и могущество советской Родины. Отсюда и глубочайшая уверенность в том, что

Срок придет, назад вернемся,
Что отдали — все вернем.

(108).

Так, мужественно, без паники, убежденные в победе своего правого дела встретили советские люди нависшую над Родиной опасность.

Вместе с тем, вторая глава имеет и другую задачу — раскрыть духовный и моральный облик главного героя поэмы Василия Теркина. Самоотверженный подвиг, какой совершил Теркин в следующей главе «Переправа», может совершить только советский человек, глубоко осознавший величие и трудность выпавшей на его долю задачи в борьбе за счастье Родины.

Некоторые критики склонны считать, что поэт в первых трех главах показал рост своего героя: в главе «На привале» Теркин — «просто добрый малый, как вы, да я, да целый свет», и проявляет к жизни хотя и трезвое, но пассивное отношение, а в главе «Перед боем» он уже мудрый и мужественный воин (см., например, статью А. Макарова «Александр Твардовский и его книга про бойца»). Эти утверждения несостоятельны: действие главы «Перед боем» происходит раньше, чем действие главы «На привале». Кроме того, события в поэме отделены друг от друга небольшим промежутком времени, герой не мог так быстро вырасти из наивного «паренька», как полагает критик, в умудренного опытом воина. Не следует также забывать, что Теркин воюет второй раз и что в самом начале Отечественной войны (глава «Перед боем») он показал себя стойким и храбрым солдатом. То, что автор не сразу раскрывает все стороны богатого и сложного характера героя, следует рассматривать как определенный метод раскрытия образа. Василий Теркин рос и мужал вместе с Родиной.

Немаловажное значение для понимания образа Теркина и принципа раскрытия темы имеет и тот факт, что события первого этапа войны излагаются не от имени автора, а от имени героя молодым бойцам как раз перед боем.

Итак, в самом начале поэмы выясняется, что судьба Родины является ведущим и организующим стержнем в поэме.

Главным мотивом первой и второй части поэмы является осознание нависшей над Родиной опасности и необходимости мобилизации всех духовных и физических сил советского народа

на борьбу с врагом. Это придает исключительную напряженность развитию событий, причем этот драматизм все более и более усиливается. Если в первой главе «На привале» чувство любви к поруганной родной земле еще как бы скрыто за внешне спокойным повествованием

До чего земля большая,
Величайшая земля,
И была б она чужая,
Чья-нибудь, а то — своя

(103—104),

то уже в следующей главе «Перед боем» оно выступает как могучая и неодолимая сила, стимулирующая действия и поступки людей.

В следующих главах автор настойчиво проводит мысль о единстве и нераздельности судьбы Родины и личного счастья, подчеркивая, что эта общенародная «печаль большая» была в то же время и личной печалью каждого советского человека, что счастье «родного угла» — в счастье Родины. Эта мысль закономерно перерастает в сознание невозможности иного пути к «родному углу», кроме пути, лежащего через войну и победу.

И бойцу за тем порогом
Предстояла путь-дорога
На родную сторону,
Пряником через войну.

(179).

Но советский человек борется не только за свое личное счастье и не только за счастье своей Родины. Советские люди хорошо помнят наказ своего великого вождя в 1941 году: «На вас смотрит весь мир, как на силу, способную уничтожить грабительские полчища немецких захватчиков. На вас смотрят порабождённые народы Европы, подпавшие под иго немецких захватчиков, как на своих освободителей. Великая освободительная миссия выпала на вашу долю. Будьте же достойными этой миссии!».¹

У героев поэмы Твардовского чувство ответственности за судьбы своей Родины сливается с чувством ответственности за судьбы мира.

Нынче мы в ответе
За Россию, за народ
И за все на свете.

(121).

¹ И. В. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза, стр. 39—40.

Оно, это чувство, пронизывает всю поэму (главы «О войне», «О потере», «О себе» и т. д.) не только «декларативно», но и раскрываясь в конкретных событиях, в поступках и действиях героев, организуя, таким образом, события в поэме. Каждая из вышеназванных глав, в которой особенно настойчиво подчеркивается мысль об ответственности советского человека «за все на свете», предваряет главы, где приводится как бы доказательство практического осуществления этой мысли (главы «Теркин ранен», «Поединок», «Бой в болоте»). Следовательно, лежащая в основе поэмы мысль цементирует и сюжетное развитие действия.

Раздумья о страдающей родной земле постепенно вытесняются все более нарастающим чувством ответственности советского человека за судьбу Родины и уверенности в своих силах. Это подготавливает композиционный поворот поэмы.

В главе «О потере» Твардовский, как бы подводя итог основному лейтмотиву первой части поэмы, доводит его до высшего напряжения:

Но Россию, мать-старуху,
Нам терять нельзя никак.
Наши деды, наши дети,
Наши внуки не ведают.
Сколько лет живем на свете?
Тыщу? . . . Больше! То-то, брат!
Сколько жить еще на свете, —
Год или два, или тыщи лет, —
Мы с тобой за все в ответе.

(152—153).

События глав — «Поединок», «Кто стрелял» и «Генерал», — последовательно развивающие сюжетную линию поэмы, являются как бы реализованным в действиях героев ответом на слова Теркина о том, что Родину «нам терять нельзя никак». Поединок продолжается, советские войны проявляют небывалое мужество и героизм. Наступает решительная схватка, которая предопределяет исход борьбы, а следовательно, и судьбу Родины. Так появляются кульминационные по внутренней напряженности и по развитию сюжетной линии главы «О себе» и «Бой в болоте». Время действия — конец 1942 года — начало 1943 года. Глава «О себе» — это лирический монолог, обращенный к Родине.

Мать-земля моя родная,
Сторона моя лесная,
Край, страдающий в плену!
Я приду — лишь дня не знаю.
Но приду, тебя верну.
Не звериным робким следом

Я приду, твой кровный сын,
Вместе с нашою победой
Я иду, а не один.
Этот час не за горою
Для меня и для тебя...

(182).

Характерна последняя строфа. Если в предшествующих главах победа над врагом была как бы потенциальной

Будем живы — не помрем.
Срок придет, назад вернемся,
Что отдали — все вернем

(108),

то здесь уже победа вырисовывается как реальное и близкое дело.

«Бой в болоте» отличен от всех предшествующих боевых эпизодов в поэме; внешне он ничем особенным не примечателен, но ему суждено наметить поворот в развитии событий.

... Этот бой в болоте диком
На втором году войны
Не за город шел великий,
Что один у всей страны.
Не за гордую твердыню,
Что у матушки-реки,
А за пекный, скажем пыле,
Населенный пункт Борки.

(184).

Твардовский остается верен своему методу: он будто нарочито подчеркивает обыкновенность, «незначительность» военного эпизода, хотя и говорит о трудности этого боя:

Нет, товарищ, скажем прямо:
Был он долог до тоски,
Летний бой, за этот самый
Населенный пункт Борки.
Много дней прошло суровых,
Горьких, списанных в расход.

(191).

И вот этот-то «незначительный» эпизод постепенно перерастает в символическую картину великой исторической битвы, положившей начало новому этапу войны. Василий Теркин так и говорит об этом солдату, которому бой в болоте показался особенно невыносимым:

Даже сетовать неловко
При такой, чудак, судьбе.
У тебя в руках винтовка,
Две гранаты при тебе.

У тебя — в тылу ль, на фланге, —
Сам не знаешь, как силен, —
Бронебойки, пушки, танки.
Ты, брат, — это батальон.
Полк. Дивизия. А хочешь —
Фронт. Россия! ..

(187).

И снова, уже по контрасту, в последний раз словно эхом звучит мотив Родины, «страдающей в плену».

А, быть может, год назад
Ты бы здесь изведаль, воин,
То, что наш изведаль брат.
Ноги б с горя не носили:
Где свои, где чьи края?
Где тот фронт и где Россия?
По какой рубеж своя?

(187—188).

Глава заканчивается победой советских войск в тяжелом бою за населенный пункт. И эта победа приравнивается автором к великой исторической победе «у матушки-реки».

И в одной бессмертной книге
Будут все навек равны —
Кто за город пал великий,
Что один у всей страны,
Кто за гордую твердыню,
Что у Волги у реки,
Кто за тот, забытый ныне,
Населенный пункт Борки.

(192).

Наконец, в заключительной части главы дается характеристика особенностей дальнейшего развития поэмы:

Бой иной, пора иная,
(192).

Это и есть поворот в развитии событий, а, следовательно, в развитии сюжета и композиции поэмы.

Во вступлении ко второй части поэмы — «От автора» (январь 1943 года) Твардовский пообещал рассказать о дальнейшей судьбе героя (а, следовательно, и о судьбе Родины)

Тем же ладом, тем же рядом,
Только стежкой иной.

(163).

По иной «стежке» пошли советские воины. Приостановив вражеские полчища по всему фронту, они на отдельных участках пе-

решили в наступление. Родина переживала один из напряженнейших моментов, когда решался вопрос «кто кого».

И в связи с новым этапом войны изменяется и развитие сюжетной линии поэмы.

Чувство скорби, вызванное сознанием того, что Родина страдает в «плёну», перерастает в радостное чувство приближающейся победы. Великая армия наступает.

И в цепи идет Василий,
Под огнем идет в село.
И до отчего порога,
До родимого села,
Через то село дорога —
Не иначе — пролегла

(205).

Теперь уже герой мечтает о том, чтобы

В праздник славы мировой,
Услыхать салют победный,
Что раздастся над Москвой?

(213).

Третья часть поэмы уже целиком посвящена победоносному наступлению Советской Армии. «Ушли в прошлое и не вернутся больше тяжёлые времена, когда Красная Армия отбивалась от вражеских войск под Москвой и Ленинградом, под Грозным и Сталинградом. Ныне наши победоносные войска громят вооружённые силы противника в центре Германии, далеко за Берлином, на реке Эльба».¹

В своеобразном вступлении к последней части поэмы Твардовский, характеризуя этот новый этап войны, определяет пафос всех заключительных глав произведения.

Вся она — от Подмосковья
И от Волжского верховья
До Днепра и Заднепровья —
Вдаль на запад сторона, —
Прежде отданная с кровью,
Кровью вновь возвращена.

Праздник близок, мать-Россия,
Оберни на запад взгляд:
Далеко ушел Василий,
Вася Теркин, твой солдат.

(223—229).

¹ И. В. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза, стр. 187.

Наступил период, когда каждый советский человек особенно остро осознал, что подобно старому солдату — деду,

Сам хотел того или нет, —
Перед всеми за победу
Лично он держал ответ.

(232).

Ведущим лейтмотивом поэмы становится мысль о великой исторической миссии советского народа в освобождении не только своей Родины, но и народов других стран от фашистской чумы.

Если проследить движение этой мысли от главы к главе, то станет совершенно очевидным, насколько стройно она развивается и усиливается.

Советский народ с честью выполнил свою миссию — такова мысль последних глав, завершающая развитие всей сюжетной линии поэмы.

Мать-Россия, мы полсвета
У твоих прошли колес,
Позади оставив где-то
Рек твоих раздольный плес.

С Волгой, с древнею Москвою
Как ты нынче далека.
Между нами и тобою —
Три не наших языка.

И на русского солдата
Брат-француз, британец-брат,
Брат-поляк и все подряд
С дружкой будто виноватой,
Но сердечно глядят.

(251—253).

Чтобы ярче оттенить трудность и величие победы и показать могущество Родины, Твардовский сталкивает в конце поэмы два основных мотива — воспоминание о первом периоде войны, трудном для родной земли, и чувство радости ее освобождения.

Если в первой половине поэмы основным, мобилизующим на борьбу чувством было чувство страдающей родной земли —

И донныне плач тот детский
В ранний час лихого дня
С той немецкой, с той зарецкой
Стороны зовет меня.

(112).

то затем, во второй половине поэмы, это чувство выливается в мощное чувство борьбы

За Россию, за народ
И за все на свете.

(121).

Мысль о том, что «Бой идет святой и правый, смертный бой не ради славы, ради жизни на земле», проходящая рефреном через все произведение, определяет его пафос. Это постоянное напоминание о жизнеутверждающей, созидательной силе социалистического строя, о гуманных, миролюбивых настроениях советских людей служит как бы сквозным, организующим и осмысляющим события началом. Каждый раз этот рефрен звучит по-иному: то как грозное предупреждение врагу, то как мощный призыв постоять за родную землю, то как предзнаменование близкой победы.

Прослеживая, как автор достигал внутреннего идейного, композиционного и сюжетного единства и завершенности поэмы, мы только частично касались образа Василия Теркина. Нам важно было показать, что композиционное построение поэмы, охватывающей большие исторические события в жизни нашей Родины и прослеживающей судьбы советского народа в период Великой Отечественной войны, определялось, главным образом, ведущей идеей поэмы, а не образом Василия Теркина, как это может показаться на первый взгляд. Основная идея поэмы значительно шире содержания образа Теркина.

Но вместе с тем образ главного героя порою подсказывает, диктует развертывание сюжета. Это подтверждается творческой историей поэмы и высказываниями самого автора. Так, Твардовский хотел показать, увлекшись соблазном «сюжетности», как вел себя Теркин в партизанском отряде в тылу у немцев. Поэт написал на эту тему три главы: «Генерал», «День в лесу», «Рассказ партизана». Автор считал такое развитие сюжета вполне естественным, оно, казалось, расширяло круг деятельности героя. Но затем он правильно понял, что такой поворот в развитии поэмы, показ частного, а не общего «мельчит ее, лишает ее... фронтовой „всеобщности“ содержания»,¹ а в связи с этим и противоречит логике развития образа Теркина, ставшего к тому времени уже нарицательным образом. Поэтому Твардовский исключил эпизод пребывания Теркина у партизан. «Рассказ партизана» был выброшен, а главы «Генерал» и «День в лесу» переработаны.

¹ А. Твардовский. Ответ читателям «Василия Теркина». — «Новый мир», 1951, № 11, стр. 221.

Белинский говорил, что «содержание эпосов должно составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа».¹ В поэме «Василий Теркин» Твардовский ставил цель показать «сущность жизни» и «состояние... народа» в определенную историческую эпоху. Поэтому он не ограничился изображением одного или даже нескольких героев. Судьба Василия Теркина прослеживается автором в неразрывной связи с общенародной судьбой. Поэтому образ Теркина следует рассматривать как конкретное воплощение части той большой темы, которую решает автор в поэме и которая тесно связана со всей структурой произведения. Теркин является, говоря словами Белинского, полным представителем «национального духа» и выражает «своею личностью всю полноту сил народа, всю поэзию его субстанциального духа».² Именно поэтому образ Теркина наряду с другими персонажами поэмы (конечно, в большей степени, чем другие образы) дает нам возможность проследить в поэме, как мучал и закалялся народ на войне.

Образ Теркина не статичен. С развитием событий раскрываются все новые и новые черты характера героя, показывается его внутренний рост.

К концу войны, говорит поэт,

...едва ль уже мой Теркин,
Жизнью третий человек,
При девчонках на вечорке
Помышлял курить «Казбек»...

(237).

Пройдя большой путь войны, изведав трудности и испытав силу печали по родной земле, Теркин по-новому, острее ощутил ответственность советского человека за судьбы не только «родного уголка», но и за судьбы мира в целом. В нем еще больше укрепилось чувство нераздельности личного счастья и счастья Родины. Он яснее видит свои слабые и сильные стороны. Он чувствует личную вину в том, что враг вторгся в его родной край. И потому он так взволнованно обращается к Родине:

Мать-земля моя родная,
Вся смоленская родня,
Ты прости, за что — не знаю,
Только ты прости меня.

(244).

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, СПб., 1903, стр. 90.

² Там же, стр. 91.

Он стал более экономным в шутке, в слове, потому что

Просто, больше знал и видел,
Потерял и уберег...

(243).

Рост Теркина сказан в его возмужалости, в зрелости его мыслей, а не просто в эволюции его от наивного паренька к мужественному воину, как говорят некоторые критики.

Герой Твардовского органически включен в исторические события и действует так же, как и тысячи других, безымянных героев. На первом плане в поэме не Теркин сам по себе, а коллектив, масса (взвод, рота, полк, дивизия, армия, народ). Это ясно видно уже в первых главах, в которых в большей степени, чем в следующих, уделено внимание Теркину. Уже при первом знакомстве с Теркиным, который «На привале» ведет беседу с молодыми солдатами «на счет войны», запоминается вывод бойцов:

Хорошо, что он попал,
Теркин, в нашу роту.

(104).

Теркин здесь один из многих. В следующей главе, в рассказе Теркина о «године горькой», автор также концентрирует главное внимание не на самом герое, а на коллективе, на других представителях народной массы — это солдаты, покидающие родные семьи ради великих интересов Родины, это группа бойцов, по велению долга соблюдающих строгую воинскую дисциплину, даже в период, когда пришлось «пробираться» «с тылу к фронту»; это, наконец, простые русские женщины, с тоской и надеждой глядящие вслед отступающим солдатам и помогающие им, кто чем может. Не Теркин, а весь народ, принявший на себя великую миссию спасителя своей Родины, встает перед глазами читателя. Теркин говорит о себе только потому, что он активный участник исторических действий всего народа: «Шли однако. Шел и я».

Глава «Переправа» целиком построена на массовых сценах. Теркин появляется в ней только в конце как рядовой участник трудного боя. Даже там, где герой оказывается один, вне массы («Поединок»), автор дает почувствовать, что он — скромная частица огромного коллектива, что дело, которое он совершает, — общенародное дело.

Бьется насмерть парень brave,
Так что дым стоит сырой,
Словно вся страна-держава
Видит Теркина:
— Герой!

Что страшно! Хотя бы рота
Видеть издали могла,
Какова его работа
И какие тут дела.
(156—157).

Глава «Теркин-Теркин» окончательно закрепляет мысль о том, что герой поэмы — рядовой воин-труженик общенародной армии. Сцена встречи Теркина со своим «двойником» многозначительна: она подчеркивает типичность героя как в смысле воплощения лучших качеств советского человека, так и распространённости их. Василий Теркин тем и интересен, что он в своих поступках, мыслях, чувствах выражает коренные черты народного характера, живет вместе с народом, действует во имя его интересов. И читателя ни на минуту не покидает мысль о народе как главном действующем лице события и главном герое поэмы. Он постоянно чувствует его присутствие, его голос, видит его деяния. Вот почему читатель не воспринимает отсутствие главного героя во многих местах поэмы как отступление автора от основной задачи — изображения Теркина на войне, — а, наоборот, видит в этом логическое развитие основной идеи. Цельность поэмы не нарушается, а усиливается именно благодаря этому: мы видим, как постепенно расширяются границы событий, как увеличивается количество лиц, действующих в поэме.

Следует несколько остановиться еще на одной характерной черте поэмы, имеющей непосредственную связь с композицией произведения, — на особенностях взаимоотношения лирики и повествования, юмора и публицистики в «Книге про бойца».

Невозможно установить, где в поэме кончается юмор и начинается лирика, где кончается лирика и начинается публицистика. В «Василии Теркине» они органически слиты в большое эпическое повествование о судьбах Родины. Можно условно говорить лишь о том, что одним главам больше присуще юмористическое начало («На привале», «О награде» и др.), другие более проникнуты глубоким лиризмом («О себе», «На Днепре»); наконец, некоторые из них («Про солдата-сироту», «По дороге на Берлин») сильно насыщены боевым публицистическим пафосом. Но в целом ведущим в поэме является лирическое начало.

В поэме Твардовского юмор неотделим от лирического пафоса. Это не юмор ради юмора, не смех ради смеха: он всегда играет важную роль в раскрытии идейного замысла поэмы и в раскрытии характеров.

Мы слышим здоровый, бодрый смех бойцов на привале, вызванный шуточным рассказом Теркина о «сабантуе» («На привале»); видим хитропатую улыбку бывалого солдата, мечтающего

получить медаль и похвастаться ею «при девчонках на вечорке» («О награде»). Искренний смех вызывает солдат, опечаленный потерей кисета («О потере»). Автор широко пользуется юмором и в таких «серьезных» главах, как «Переправа», «Теркин ранен», «Поединок».

Но в каждом отдельном случае и в поэме в целом Твардовский умеет подчинить этот юмор основной задаче — раскрытию богатства духовного и морального облика советского человека.

В этом юморе раскрывается и характер самого Теркина, добрый, глубоко человеческий, в котором сочетается горячая любовь к родному краю и ненависть к врагу.

В «немудрой» шутке Теркина о медали таится страстная мечта о счастливой мирной жизни. Это подчеркивает и сам автор:

Теркин. Теркин, добрый малый,
Что тут смех, а что печаль.
Загадал ты, друг, не мало.
Загадал далеко вдаль.

(.33).

Еще занят врагами Смоленский край и Василий Теркин отлично знает, что «нет дороги, нету права побывать в родном селе». Но так же хорошо знает он, что идет страшный, смертный бой за счастье народа. Он участник этого боя и уверен в том, что увидит родные места, что он завоюет это право. Этой-то уверенностью в победе и вызван жизнеутверждающий юмор рассказа Теркина. И поэтому в авторском послесловии к главе, последняя строфа которой повторяет основной мотив поэмы — «Страшный бой идет кровавый, смертный бой не ради славы, ради жизни на земле», — еще сильнее звучат требовательные ноты необходимости напрячь все силы для разгрома врага.

Этот художественный прием мы встретим во многих главах. Шуточный эпизод о потере солдатом кисета перерастает в лирически взволнованный рассказ Теркина о благородной солдатской дружбе, а затем переходит в страстный призыв автора постоять за родную землю («О потере»).

В свою очередь лирические размышления поэта (например в главе «О любви») переходят в полушутливый разговор о «женах-крошках», заканчивающийся прославлением советских воинов. Таким образом, юмор Твардовского неотделим от лирики и служит тем же целям — раскрытию главной идеи поэмы.

Совершенно очевидно, что эта особенность творческой манеры Твардовского обусловила и некоторые черты композиции поэмы.

Из 30 глав поэмы в ее последней редакции 10 глав представляют или лирический монолог автора (четыре обращения «от автора» и глава «О себе»), или лирический монолог героя («О войне», «О награде», «О герое», «О любви», «Теркин пишет»). Тем не менее эти главы тесно сплетены с развитием всей поэмы в целом, с ее внутренним течением. Возьмем главу «О войне», которую критики склонны считать вставной, т. е. такой, без которой, по их мнению, поэма легко может обойтись. На самом деле эта глава непосредственно связана как с предыдущей главой («Переправа»), так и с последующей («Теркин ранен»). В первой «сюжетной» главе («На привале») Теркин показан лишь с одной, чисто внешней стороны — это простой, не мудрствующий солдат-балагур. Глава «Перед боем» раскрывает богатый внутренний мир героя, и, таким образом, самоотверженный поступок Теркина в главе «Переправа» психологически подготовлен. Весь эпизод с переправой подан в шуточной манере с целью подчеркнуть моральное превосходство советского человека над врагом. Сам Теркин, совершая героический подвиг, не только не придает ему особого значения, но даже кажется самоуверенно-легкомысленным. Глава «Теркин ранен» (которая в первой редакции следовала сразу же за главой «Переправа») как бы подчеркивала героический подвиг солдата, раскрывала, что героическое не чуждо простому, скромному воину. В дальнейшем, в отдельном издании поэмы появляется глава «О войне» (перед главой «Теркин ранен»). Она введена для того, чтобы углубить тему подвига, чтобы показать, что советский воин совершает свой героический подвиг не потому, что безразличен к жизни, а потому, что слишком любит жизнь. Но любя ее, он самоотверженно жертвует собой, так как общее счастье для него значительнее личного.

На войне себя забудь,
Помни честь однако,

(122).

Характерен и лирический монолог автора — глава «О себе». Вначале даже трудно определить о ком это — о Теркине, который вышел от генерала, задумавшись над тем, что

Предстояла путь-дорога
На родную сторону,
Пряником через войну

(179).

или о самом авторе, так же тоскующем по родным лесам и полям, находившимся «в плену».

Поэт предупреждает возможный вопрос читателя:

А читатель той порою
Скажет:
— Где же про героя?
Это больше про себя
(182),

и тут же поясняет, почему, говоря про героя, который так близок читателю, он не может не сказать «про себя»:

Спорить здесь нужды не вижу,
Сознавайся в чем другом.
Я ограблен и унижен,
Как и ты, одним врагом.
Я дрожу от боли острой,
Злобы горькой и святой.
Мать, отец, родные сестры
У меня за той чертой.
Я стонать от боли вправе
И кричать с тоски клятой.
То, что я всем сердцем славил
И любил — за той чертой.
Друг мой, так же не легко мне,
Как тебе с глухой бедой.
То, что я хранил и помнил,
Чем я жил — за той, за той —
За неписаной границей,
Поперек страны самой,
Что горит, горит в зарницах
Вспышек — летом и зимой.
(182—183).

Чувство общей утраты, единство мыслей и переживаний советских людей — вот что заставляет говорить поэта о себе как о герое поэмы, а о герое произведения — как о себе. Поэт обращается к читателю с словами:

И скажу тебе, не скрою, —
В этой книге там ли, сям
То, что молвить бы герою,
Говорю я лично сам.
Я за все кругом в ответе,
И заметь, коль не заметил,
Что и Теркин, мой герой,
За меня гласит порой.
(183).

Такое сближение героя, автора и читателя характерно для всей поэмы Твардовского.

Поэту далеко не безразличны судьба героя и отношение к нему читателя, так как и автор, и герой, и читатель — участники

одного общенародного дела. Вот почему автор так свободно беседует то с героем (глава «Теркин ранен»), то с читателем («О себе», «От автора» — «вступление» к третьей части), то сталкивает, наконец, читателя с героем и заставляет их спорить («Теркин-Теркин»).

Необходимо отметить, что глава «О себе», в которой лирические размышления автора достигли наибольшего напряжения, появилась именно в центральной части поэмы, перед главой «Бой в болоте», отражающей наиболее напряженный этап борьбы советского народа в Отечественной войне. «О себе» служит как бы лирическим вступлением к этой главе.

Итак, мы видим, что повествовательные и лирические главы составляют в поэме единое целое, они неразделимы и как бы врастают друг в друга.

Твардовский в своем «Ответе читателям» говорит о том, что в силу условий военного времени, в силу условий печатания поэмы, он стремился в области композиции и стиля «к известной законченности каждой отдельной части, главы, а внутри главы — каждого периода, строфы и строчки».¹

Это справедливое замечание необходимо дополнить. При изданиях поэмы отдельной книгой поэт очень большое внимание уделял композиции произведения в целом. Этим обусловлены переработка, перестановка, сокращения глав, введение новых глав и т. д. Это, разумеется, не мешает каждой главе поэмы, будучи составной частью единого организма, иметь свою внутреннюю завершенность в том смысле, в каком Белинский говорил о главах «Героя нашего времени» Лермонтова.

Органическое единство лирического, повествовательного, юмористического и публицистического начал внутри каждой из глав определяет во многом их композицию. Весьма характерна в этом плане глава «Бой в болоте», знаменующая, как было уже сказано, композиционный поворот поэмы.

Начинается глава в спокойном эпическом плане с рассказа о бое за населенный пункт Борки:

Бой безвестный, о котором
Речь сегодня поведем,

(183).

Далее напряженность действия все увеличивается, и вот уже спокойное повествование перерастает в лирически взволнованное обращение к неизвестному деревенскому пастушку, ставшему грозным воином:

¹ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 219.

Где ты, где ты, мальчик босый,
Деревенский пастушок,
Что по этим дымным росам,
Что по этим кочкам шел?
Бился ль ты в горах Кавказа
Или пал за Сталинград,
Мой земляк, ровесник, брат,
Верный долгу и приказу
Русский труженик-солдат. . .

(184—185).

Это лирическое раздумье сменяется суровым и правдивым рассказом о неимоверной трудности и жестокости боя, переходящим в свою очередь в полусерьезный — полушуточный спор о солдатском счастье, в котором снова всплывает грустный мотив периода отступления. Но он быстро подавляется, глава заканчивается прославлением величия подвига советских воинов, величия Родины.

Таким образом, эпическое повествование, лирика, юмор и публицистический пафос в поэме Твардовского как бы проникают друг в друга, органически входят в сюжетную ткань произведения. Именно благодаря этому мы видим в поэме отражение не одной какой-нибудь стороны действительности, а саму жизнь, полнокровную, многообразную. И в этом умении Твардовского сильнее выразить слияние личного и общего в чувствах и мыслях советского человека мы не можем не видеть влияния Маяковского, в поэмах которого совершенно невозможно вырвать из контекста лирические и публицистические места, не нарушив композиционную стройность произведения. Вспомним третью часть поэмы «Владимир Ильич Ленин», где описание сцены у мавзолея перерастает в один из самых сильных в поэме лирических взволнованных монологов автора («Я счастлив, что я этой силы частица»), а затем снова логически переходит в дальнейшее повествование. Таким образом раздумье поэта, как бы оставшегося наедине со своими чувствами, вызванными сценою прощанья с вождем, воспринимается как выражение чувств и мыслей всех, кому дорого имя Ильича и кто готов продолжить его дело. В поэме «Хорошо» дано органическое переплетение картин героической борьбы народа, глубочайших раздумий поэта-гражданина о судьбах, о будущем своего народа и боевых, то гневных, то радостных стихов, зовущих к борьбе.

Богатство и многообразие чувств и мыслей делают поэму Твардовского своеобразной симфонией, где все подчинено единому замыслу композитора. В эту симфонию органически вплетается лирическая песня: то шуточная солдатская песня о шинели (стр. 111), то задушевная песенка смоленского деда на

рожке (стр. 171), то грустная песня-сказка свободного ручейка о родной земле, «страдающей в плену» (стр. 172), то, наконец, взволнованная «песня-речь» героя поэмы, обращенная к Родине (стр. 238—239). Поэма подчинена лирическому началу, которое идет от горячей любви к Родине и автора и героя поэмы. Это чувство — самое дорогое для советских людей. Все это делает поэму особенно задушевной и близкой советскому человеку. Вот почему советский читатель (особенно войны) принимал такое активное участие в судьбе Теркина и так полюбил поэму еще в то время, когда она появлялась в печати отдельными главами. Вот почему храбрый, честный, находчивый боец на фронте нередко получал от товарищей имя Теркина, что служило лучшей похвалой. Советский народ принял и высоко оценил поэму Твардовского потому, что она правдиво рассказала о Великой Отечественной войне и раскрыла красоту и величие советского человека в яркой художественной форме.

В сюжете и композиции поэмы полно и ярко выразились основные принципы метода социалистического реализма. Основой поэмы является не личность сама по себе, а народ и его исторические судьбы, сюжет поэмы отражает не «частную», изолированную от народа жизнь отдельной личности, а историческую деятельность народных масс; поэма и композиция поэмы строится не на основе психологических конфликтов отдельных личностей и определяется не развитием образа Теркина, а социально-историческим конфликтом — борьбой двух миров, мира социализма и мира капитализма.

Ясное понимание автором исторической закономерности развития общества и глубочайшая уверенность поэта-патриота в неиссякаемой силе своего народа определили ясность сюжета и стройность композиции поэмы. Благодаря правдиво, естественно развивающемуся сюжету и стройной организации жизненного материала автору удалось в конкретных образах и картинах вскрыть глубокие исторические процессы. Народность художественной формы поэмы сказалась также и в том, что стиль, композиция и сюжет ее отражают одну из характернейших черт народа — его оптимизм, веру в свои силы, убежденность в правоте общенародного дела. Композиционный поворот в развитии сюжета («Бой в болоте») не означает дальнейшего снижения напряженности развития действия. Напротив, действие с этого момента развивается еще более энергично и с большим внутренним напряжением, что соответствует действительному ходу развития Отечественной войны. Твардовский не побоялся ввести в свое вполне реалистическое произведение символический эпизод борьбы героя со смертью («Смерть и воин»). Сюжет поэмы

и образ Теркина не потеряли от этого своего реалистического характера.

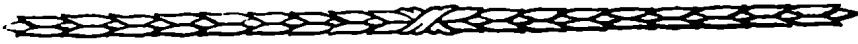
На многочисленные пожелания и требования читателей «Теркина» продолжать поэму после войны Твардовский ответил отрицательно. Невозможность продолжать поэму в настоящее время поэт объяснил главным образом тем, что продолжение в условиях мирной жизни «Книги про бойца», родившейся «в особой неповторимой атмосфере военных лет»,¹ означало бы отказ от поисков нового, повторение самого себя. Автор прав. «Василий Теркин» представляет собой целостное, внутренне завершенное произведение. Поставленная автором тема исчерпана. Повтому «продолжать» поэму — это значило бы механически присоединять к ней новый материал, выводящий за пределы идейно-тематического содержания поэмы, а, следовательно, и не имеющий органической связи с ее структурой.



¹ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 225.

СООБЩЕНИЯ





С. В. КАСТОРСКИЙ

РАБОТА М. ГОРЬКОГО НАД ЯЗЫКОМ РОМАНА «МАТЬ»

Горький является великим продолжателем лучших традиций русской литературы XIX века. Его художественные произведения и статьи по вопросам литературного мастерства, его редакторская деятельность и руководство творчеством начинающих и молодых писателей показывают высокий образец решения проблемы литературного языка соответственно требованиям социалистического реализма.

«Наш читатель нуждается именно в художественной ясности, гармонически соединенной с теоретической правдой века», — писал Горький в 1932 году. Этим принципом руководствовался писатель в работе над языком своих произведений, впервые наиболее полно применив его в романе «Мать».

Процесс работы Горького над романом «Мать», от редакции 1907 года до последней редакции 1922 года, свидетельствует о том, что Горький стремился достигнуть наибольшей простоты, ясности, конкретности в каждой художественной детали, чтобы тем самым сделать наиболее популярной, доходчивой «теоретическую правду века» — правду большевизма, правду революционного пролетариата. Этому подчиняет автор всю систему художественных средств романа. Язык романа «Мать» не перегружен тропами, в нем нет ничего, что бы своей замысловатостью, изощренностью нарушало реализм идейного содержания повести. Но при всей строгости и даже скупости образных средств язык романа необычайно эмоционален, отличается глубокой изволнованностью, так как все произведение пронизывает идея неодолимости нового, вера в победу революционного пролетариата, правда которого ясна и проста.

Наиболее распространенным художественным средством в «Матери» является сравнение, которое, как и другие художественные средства романа, отличается острой социально-

политической направленностью. В каждом из них, наряду с прямым, конкретным смыслом, выступает и другой — иносказательный, условно назовем, символический смысл сравнения, также ясно, убедительно говорящий о классовых отношениях.

Вся совокупность образных средств — сравнения, эпитеты, метафоры, — относящихся к характеристике капитализма, создает образ хищника, поглощающего человеческие жизни.

*«Ревел фабричный гудок, и, послушные зову, из маленьких серых домов выбегали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди».*¹

Фабрика «с равнодушной уверенностью ждала их, освещая грязную дорогу десятками жирных, квадратных ламп» (VII, 193).

«Фабрика выкидывала людей из своих каменных недр, словно отработанный шлак... Они... шли закопченные, с черными лицами» (там же).

«День проглочен фабрикой, машины высосали из мускулов людей столько силы, сколько им было нужно» (там же).

«На земле, черной от копоти, огромным темнокрасным пауком раскинулась фабрика» (VII, 350).

Ярко нарисована картина эксплуатации: капиталистическая фабрика, как паук-кровосос, поглощает силы рабочего люда, требуя себе все новых и новых жертв.

Горький в характеристике капитализма не прибегает к условным аллегорическим образам Молоха, Ваала и т. п., столь распространенным в литературе того времени. У Горького простые, даже обыденные образы, но зато какая конкретность, убедительность, правдивость изображения капиталистической эксплуатации, продолжающейся изо дня в день.

Образные средства, главным образом сравнения, относящиеся к характеристике революционного пролетариата, в сумме своей составляют тоже единый в принципе комплекс, создающий конкретное представление о силе, крепости пролетарского коллектива, о неодолимости нового, пролетарского начала в истории мира, о неизбежности гибели хищника-капиталиста. Вся система художественных средств и образов романа раскрывает идею грядущей победы рабочего класса.

Приведем примеры.

«Каждое собрание являлось ступенью длинной, пологой лестницы, — она вела куда-то вдаль, медленно поднимая людей» (собрание революционеров на квартире Павла) (VII, 217).

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. VII, Гослитиздат, М., 1950, стр. 193. — В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра). Курсив в цитатах из романа «Мать» принадлежит мне. — С. К.

«Вспыхнул спор, засверкали слова, точно языки огня в костре» (VII, 214).

Мать, наблюдая за сыном и его товарищами по революционному кружку, «невольнo чувствовала, что воистину в мире родилось что-то великое и светлое, подобное солнцу неба, видимого ею» (VII, 222).

«Жизнь становилась торопливой и лихорадочной, люди все быстрее перебегали от одной книги к другой, точно пчелы с цветка на цветок» (VII, 223).

«Маленький дом (Павла Власова, — С. К.) на окраине слободки будил внимание людей; стены его уже щупали десятки подозрительных взглядов» (VII, 224).

«Серый, маленький дом Власовых все более и более притягивал внимание слободки. В этом внимании было много подозрительной осторожности и бессознательной вражды, но зарождалось и доверчивое любопытство» (VII, 243).

«Жизнь текла быстро, дни были пестры, разнолицы. Каждый приносил с собой что-нибудь новое, и оно уже не тревожило мать» (VII, 290).

«На фабрике и по слободке летали листки, объяснявшие значение этого праздника» (1 мая) (VII, 297).

Революционная песня на собраниях кружка «обнимала людей как воздух мартовского дня — первого дня грядущей весны» (VII, 223).

«Все (рабочие, — С. К.) обернулись к Павлу, окружая его, точно крупинки железа кусок магнита» (VII, 330).

«... над поднятыми кверху лицами людей взметнулось красной птицей широкое полотно знамени рабочего народа» (VII, 331).

Эти сравнения и метафоры, приведенные соответственно развитию сюжета романа, отражают революционный процесс, говорят о поступательном движении, развитии революционного сознания пролетариата, вставшего в конце концов на путь открытой политической борьбы.

Первое сравнение говорит о постепенном росте пролетарского революционного сознания, о внесении марксистской идеологии в пролетарские ряды, показывает неодолимое движение пролетариата вперед. Последнее сравнение — полный динамики и силы образ рабочего знамени, которое «взметнулось красной птицей», символизирует новый этап в развитии пролетарского движения — политическое выступление рабочих на демонстрации.

Все это у Горького дано в строгой и стройной идейной системе, просто, ясно, вызывая глубокое и яркое художественное впечатление.

Реалистическая художественная система Горького с ее простой и четкой социально-идеологической направленностью противостояла реакционной буржуазной литературе. Буржуазные писатели ополчились на принципы народности в русском литературном языке и стали уродовать, коверкать родную речь, глаумиться над великим, могучим, свободным русским языком.

«Хоть бы капельку святой непонятности», — вопили реакционные критики, нападая на идейные основы «Матери», «Лета» и других произведений Горького тех лет, на простой и ясный горьковский язык. Горький-художник боролся с этой литературой, ведя за собой большой отряд писателей-реалистов.

В письмах тех лет, в советах, указаниях писателям Горький постоянно высказывается против всякого рода замысловатости, против словесных эффектов, вычурности, манерности (письма к Айзмону, Юшкевичу, Миролюбову и др.). Сознавая все огромное, поистине революционное значение, какое имел в те годы вопрос о чистоте художественного языка, Горький подвергает свой роман неоднократной и тщательной правке, руководствуясь принципом высокой, подлинной простоты, т. е. ясности, точности, чистоты, образности слова.

Горький старательно очищает роман от всего, что в той или иной мере нарушало строгую реалистическую систему художественного языка. Из развернутой характеристики судей Горький исключает, например, такие образные выражения:

«Болезненно толстые или слишком худые, неподвижные, страшно мертвые пятна, они все более тускнели в мутной скуке, наполнявшей зал».¹

«Бескровные лица, угасшие глаза, усталые голоса — тусклая безучастность холодного вечера осени» (Б., 387).

Горький устраняет следующее сравнение: «Теперь ей (Нилоне, — С. К.) показалось, что она сама похожа на эту лодку, которая тогда напоминала ей о гробе, ожидавшем мертвеца» (Б., 210).

Первоначально был дан такой образ тьмы: «За стеклом неподвижно стояла черная тьма [и чего-то ждала, разинув свою бездонную плоскую пасть]»² (Б., 117); вторую часть, явно противоречащую принципам реализма, Горький устраняет.

В последней редакции (1922 года) Горький особенно старательно освобождает язык романа от всего, что хотя бы отчасти

¹ М. Горький. Мать. Изд. И. Ладыжникова, Берлин, 1907, стр. 392. В дальнейшем цитаты первоначального текста на русском языке приводятся по этому изданию так: (Б., и соответствующая страница).

² В квадратные скобки заключен текст, имевшийся в первоначальной и в других ранних редакциях романа «Мать», но затем исключенный Горьким.

нарушало строгость, единство реалистической системы художественного языка, что являлось как бы чисто внешней стороной глубокого внутреннего пафоса, что придавало повествованию хотя бы отчасти риторичность.

Образное выражение «горящий факел» в применении к Ниловне Горький заменяет более простым и более точным и верным для характеристики ее революционных стремлений словом «огонь»: «Мать... полная желанием слить свое сердце с сердцем сына в один огонь».

В результате таких многочисленных исправлений язык становился строже, проще и потому сильнее.

В письмах 900—910-х годов Горький говорил, что писать лучше, это значит писать проще. Критикуя язык повести Айзмана «Кровавый разлив», Горький пояснял: «Вы можете и должны писать лучше — спокойнее, проще, — сильнее, красивее».¹

Молодому писателю Язвицкому Горький указывал по поводу его нового рассказа: «В сравнении с „Тайболой“ — лучше, ибо проще. Но — нужно еще проще. Будет сильнее, внушительней. Следите за языком».²

Слова «проще, — сильнее, красивее» Горький в те годы неоднократно употребляет в других письмах. Не раз повторял он их и в письмах советских лет к рабкорам, селькорам, молодым писателям.

«Язык должен быть прост и точен, это придает ему силу, рельефность, красочность... Красота, это — простота, четкость, ясность», — писал Горький сибирской писательнице Нине Емельяновой.³

Работа над текстом «Матери» наглядно показывает, как сам Горький осуществлял этот принцип. Действительно, после устранения всех элементов внешней эффектности, приподнятости стиля, сильнее выступил внутренний пафос, идейная красота романа. Например, в начальных строчках было такое выражение: «Грязь чмокала под ногами, точно насмешливо сожалея о чем-то». До последней редакции Горький оставлял это место без исправления, но в 1922 году он вторую часть, метафорическую — «точно насмешливо сожалея о чем-то» — исключил.

¹ М. Горький. Материалы и исследования, т. II. Изд. Акад. Наук СССР, Л., 1936, стр. 335.

² М. Горький. Письма к рабкорам и писателям. М., 1936, стр. 12 (Библиотека «Огонек», № 55—56).

³ М. Горький и сибирские писатели. Новосибирское обл. изд., 1950, стр. 130—131.

Редактируя текст «Матери», Горький устранял всякого рода гиперболизацию, излишнюю резкость, сгущенность красок.

Например:

«Он [страшно] много читал» (Б., 421).

«На глаза навернулись [едкие] слезы обиды, бессилия» (Б., 60).

«Вдруг раздался [угрюмо стонущий] холодный голос» (Б., 339).

«Мать обнял [холодный] страх» (Б., 288).

«В груди ее птиц [билась и] пела [острая] радость» (Б., 10).

В последней редакции Горький устраняет слова — *всегда*, *всюду*, *все*, *очень*, *весьма* и им подобные.

«И [все] над ним издевались за это».

«Заговорили [все] про тебя».

«Они ничего, ласковые, [они всегда] улыбаются» (Б., 121).

В работе над языком героев «Матери» Горький строго руководствовался принципом реализма — принципом правды жизни. Требуя от писателей, чтобы каждый герой их произведений говорил своим индивидуальным и вместе с тем типическим языком, Горький прежде всего предъявлял это требование к себе. Язык индивидуальный — это язык, отражающий психологический склад характера героя, но он должен содержать в себе и характерные черты, говорящие об определенной социальной среде, группе, к которой принадлежит герой, — в этом смысле язык данного героя является типическим. В «Матери» представлено богатство, разнообразие речевых систем языка героев с яркими чертами их индивидуальности и типичности вместе.

В романе три основных группы героев: рабочие, крестьяне, интеллигенция. В каждой по несколько человек, иногда более десятка (группа рабочих), и у каждого из героев язык, отличающийся известным своеобразием.

Язык ряда персонажей — Павла, Ниловны, Весовщикова — дан в развитии. Эволюция их языка отражает процесс их политического развития, их идеологического роста. Достаточно сравнить две речи Павла — выступление его перед рабочими по поводу «болотной» копейки и выступление на суде, — чтобы увидеть, как в связи с ростом политического сознания Павла изменился его язык. На суде Павел просто и ясно говорит о сложных, принципиальных вопросах, излагает политическую программу борьбы пролетариата. Раньше Павел не мог так просто и убедительно раскрыть перед рабочими те же идеи. Ему не хватало слов.

Признаваясь матери, после выступления по поводу «болотной копейки», в своем бессилии повести людей, Павел говорит: «Не поверили мне, не пошли за моей правдой, — значит — не умел

я сказать ее!» (VII, 251). Дело не только в том, что рабочие в подавляющем своем большинстве еще не были подготовлены пропагандой к правильному пониманию призывов Павла к пролетарской солидарности. В ту пору Павел еще сам не умел разъяснить рабочим как должны задачи, цели и методы их совместной борьбы за свои права.

Горький убедительно показывает через язык героя его политический рост. Речь Ниловны, по мере приобщения ее к революционной работе, по мере расширения ее политического кругозора, по мере все большего проникновения в задачи и смысл политической борьбы, обогащается новыми и новыми словами и выражениями, более сложными конструкциями, постепенно приобретает черты пропагандистской, ораторской речи.

Первоначально Ниловна только участвовала в разговоре и говорила почти исключительно о бытовых, личных, семейных делах.

«Дурачок ты! — печально и ласково сказала мать» (VII, 199).

«Каким кормильцем ты будешь мне, если пить начнешь» (там же).

«Христа почитаешь, а в церковь не ходишь» (VII, 202).

«Все люди — как люди, а он — как монах» (VII, 202).

«Уж очень строг. Не по годам это» (там же).

«Бог с тобой! Живи как хочешь, не буду я тебе мешать. Только об одном прошу — не говори с людьми без страха! Опасаться надо людей — ненавидят все друг друга!» (VII, 206).

Но вот Ниловна включилась в революционную работу. Революционная практика помогает росту ее политического сознания. На первомайской демонстрации мы уже видим новую Ниловну. Она смело обращается к рабочим старшего поколения с призывом идти по стопам революционной пролетарской молодежи.

«Голубчики! Люди!.. Послушайте, ради Христа! Все вы — родные... все вы — сердечные... поглядите без боязни, — что случилось? Идут в мире дети, кровь наша, идут за правдой... для всех! Для всех вас, для младенцев ваших обрекли себя на крестный путь... ищут дней светлых. Хотят другой жизни в правде, в справедливости... добра хотят для всех!..

«Идут в мире дети наши к радости, — пошли они ради всех и Христовой правды ради — против всего, чем заплотнили, связали, задавили нас злые наши, фальшивые, жадные наши!» (VII, 340, 341).

Здесь иная конструкция фразы, включающая приемы ораторской речи. В ней, наряду с прежним словарем (религиозного характера, интимно-бытового) — «Христова правда», «сердечные мои», новый — условно назовем, — словарь интеллигентной

среды: «Не отходите же от них, не отрекайтесь, не оставляйте детей своих на одиноком пути».

Проходит еще некоторое время, и Ниловна уже сформировалась как пропагандистка. В селе Никольском в узком кружке передовых крестьян она ведет революционно-пропагандистскую беседу. Еще более богатой стала ее речь; она более сложна по конструкции, но в то же время более четка и ясна по смыслу.

Если в речи на демонстрации Ниловна называет правду рабочих людей «христовой правдой», а врагов рабочих именует — «злые наши, фальшивые, жадные наши!», то в беседе с крестьянами в Никольском она говорит об этом так:

«Все, кому трудно живется, кого давит нужда и беззаконие, одолели богатые и прислужники их, — все, весь народ должен идти встречу людям, которые за него в тюрьмах погибают, на смертные муки идут» (VII, 441).

Правду трудового народа она уже не называет и не назовет «христовой». Она говорит крестьянам об этой рабочей правде:

«С такими людьми (т. е. как Павел с товарищами, — С. К.) можно идти народу, они на малом не помирятся, не остановятся, пока не одолеют все обманы, всю злобу и жадность, они не сложат рук, покуда весь народ не сольется в одну душу, пока он в один голос не скажет — я владыка, я сам построю законы для всех равные!» (VII, 441).

Такая речь, конечно, бессмыслица была в устах Ниловны до знакомства ее с революционерами и революционной работой, невозможна она была даже на первом этапе ее революционной деятельности.

Критике 900—910-х годов казался невероятным такой духовный рост Ниловны, как в зеркале отразившийся в ее языке. Мы знаем, что даже Воровский считал Ниловну идеализированным образом. В письме к Иорданскому Горький разъяснял всю ошибочность такой точки зрения.¹ В романе он показал могучую жизнестворную силу идей большевизма.

Горькому немало пришлось поработать над языком Ниловны, исправляя его в строгом соответствии с ее духовным ростом и политическим развитием.

В заключительном эпизоде первоначального текста в сцене ареста Ниловны у Горького было некоторое отступление от жизненной правды. Образ пробуждающейся к революции темной, отсталой женщины, олицетворяющий собой приход в революцию широких пролетарских масс, увлек писателя-революционера. Горь-

¹ В. Десницкий. М. Горький. Очерки жизни и творчества. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 310—311.

кий заставил Ниловну произнести в момент ее ареста продолжительную речь, которая в действительности не могла быть произнесена. Кроме того, своей патетикой, декламационностью, библейской фразеологией эта речь не вполне соответствовала характеру Ниловны. Такие выражения, как «дети божии», т. е. революционеры, как «с святой правдой», т. е. с правдой революции, явно чужды языку потерявшей веру в бога и ставшей революционеркой женщины.

Поэтому Горький, пересматривая первоначальный текст «Матери», переделал эту речь: значительно сократил, устранил элементы риторичности, а в последней редакции завершил эту работу по исправлению текста.

Руководствуясь принципом жизненной правды, Горький тщательно совершенствовал язык всех героев, не оставляя без внимания ни одной детали.

Примером того, как Горький шлифовал речь своих героев в соответствии с их душевным складом, может служить обработка языка Людмилы. В первоначальном тексте Людмила так отзывалась о выступлении Павла на суде: «Это — хорошо! Это то, что мне нравится. Здесь то же спокойствие. Но эта речь — похоронный барабанный бой, и барабанщик — могучий человек!».¹

Горький скоро заметил некоторую напыщенность и неестественность речи Людмилы. Во второй редакции он переделал это высказывание, устранив всю патетику: «Это — хорошо! Так — я люблю! Все — ясно» (Б., 417). В пятой редакции Горький устранил выражение «Так — я люблю!». Стало: «Это — хорошо! Все ясно». В последней (шестой) Горький оставил только: «Это — хорошо!». Таким кропотливым, тщательным редактированием языка Горький изменял и самый духовный облик героини-революционерки, сделав этот облик более соответствующим борцу за идею пролетарской революции.

В те годы буржуазные писатели усиленно засоряли литературный язык жаргонизмами и диалектизмами. Язык героев произведений о деревне создавался путем коверканья самых общеизвестных слов, путем внесения в речь вульгаризмов и придуманных авторами уродливых словечек. Таким же способом сочинялась речь мещан и представителей других социальных групп. Все это было чистой воды формализмом, эстетством. Вслед за Андреем Белым глумился над русским языком А. Ремизов. Модернисты, декаденты и прочие буржуазные писаки своим кривляньем развращали неопытных начинающих писателей.

¹ Mother by Maxim Gorki. D. Appleton, New York, 1907, стр. 476.

Язык героев «Матери» явился образцом, школой для начинающих и зрелых писателей-реалистов. Среди героев книги Горького есть рабочие и крестьяне, есть люди разных национальностей. Ниловна сразу узнала по произношению Находки, что он — не русский. Горький мог бы язык Находки-украинца сделать «экзотическим» — изукрасить его национальными речениями, и это не нарушило бы законов языка. Но Горький этого не делает: ведь Находка давно живет среди русских, он освоил русский язык, национальный колорит остался лишь в произношении. Единственное украинское слово, постоянно употребляемое Находкой, — «ненько», вместо русского «мать», потому что с этим словом с детства у Находки связаны его думы-мечты о матери, которой он не знал, ласки которой не чувствовал.

Речь Рыбина и его учеников — деревенских парней, а также крестьян Петра, Степана, Татьяны свободна от так называемой простонародности — от натуралистичности выражений. В языке крестьян — героев «Матери» — мы не встретим диалектизмов, неправильно произносимых, искаженных слов, бывших в моде у буржуазных беллетристов. Крестьяне в романе Горького говорят правильным чистым русским языком, языком колоритным; у каждого из них свои индивидуальные особенности и у всех — общее, типическое, народное. Вот некоторые примеры.

Речь крестьянки Татьяны.

«Ведь теперь что надо, — бунтовать надо народу? Конечно! Об этом все думают, только каждый в особицу, про себя. А нужно, чтобы вслух заговорили... и сначала должен кто-нибудь один решиться...»

«Говорите — и молодые барышни занимаются этим, ходят по рабочим, читают, — не брезгают, не боятся?..»

«В одной книжке прочитала я слова — безмысленная жизнь. Это я очень поняла, сразу! Знаю я такую жизнь — мысли есть, а не связаны и бродят, как овцы без пастуха, — нечем, некому их собрать... Это и есть — безмысленная жизнь» (VII, 445).

Речь крестьянина Петра.

«Все надо знать, кума!.. Умей бояться, умей и смелым быть! Ты помнишь, как из-за этой газеты земский Ваганова трепал? Теперь Ваганова-то за большие деньги не уговоришь книгу в руки взять, да! Вы, мамаша, мне верьте, я на всякие штуки шельма острая, это очень всем известно. Книжки и бумажки я вам посею в лучшем виде, сколько угодно!» (VII, 444).

С этим строем речи Петра явно диссонировал конец ее: «и, может быть, в наши дни слово дороже человека. Люди притуплены и омертвлены, потому что они поглощены заботами

о хлебе».¹ Эти слова более подходили Ниловне-пропагандистке, Павлу, Находке или кому-нибудь из революционеров-интеллигентов. Во второй редакции Горький эту часть речи Петра исключил.

В первоначальном тексте крестьянин Степан на упрек жены — «При вас быют человека, а вы — рты разинули!» — ответил так:

«Ты — погоди! Ты скажи — слава богу, что мы сами его не били, человека-то, вот что! [Бывает ведь — заставят — бей! И быют. Может внутри плачут от жалости, а быют... не смеют люди от зверства отказаться, их за такой отказ самих избьют. Приказано — будь, чем я хочу... волком, свиньей... а человеком быть запрещено... а кто осмелится — сживают со свету. Нет, так догадаться, чтобы сразу многие осмелели и вдруг все встали»].²

При переработке Горький оставил из этой речи Степана только первую фразу. Все остальное исключил как не соответствующее его образу.

Взыскательный к себе и другим художник не прекращал, как видим, работы до тех пор, пока не добивался соединения в языке героя типичного и индивидуального.

Речь Рыбина.

В языке Рыбина Горький очень удачно отразил характерные черты представителя революционной деревни, выступившей в 1905 году на борьбу с самодержавием в союзе и под руководством рабочего класса, но еще сохранявшей черты стихийности, мужицкого бунтарства.

Вековая ненависть крестьянства к своим поработителям находит выражение в повышенно-эмоциональной речи Рыбина, переходящей временами в неистовство. В то же время его богатая, образная речь изобилует пословицами, поговорками, которые всегда социально заострены и тем самым придают языку героя особенно отчетливый народный, крестьянский колорит. Вот примеры:

«Любезничать мне время нет. Жизнь смотрит строго; на псарне — не в овчарне, вся стая по-своему лает».

«Мужик богатеет — в баре прет, барин беднеет — к мужику идет. Поневоле душа чиста, коли мощна пуста».

«Вы тут живете — вы обид таких не видите. А там — голод за человеком тенью ползет и нет надежды на хлеб, нету! Голод души сожрал, лики человеческие стер, не живут люди, гниют

¹ Mother by M. Gorki, стр. 387.

² Там же, стр. 393.

в неизбежной нужде. . . И кругом, как воронье, начальство сторожит, нет ли лишнего куска у тебя? Увидит, вырвет, в харю тебе даст» (VII, 315, 316).

Горький много поработал над языком и образом Рыбина. В последней редакции книги идейный облик героя изменился. В характере Рыбина уже не выделяется черта, которую Горький в 900-х годах определял так: «раб своей ненависти к барству». Писатель удалил из речи Рыбина грубые, резкие выражения, вроде таких: «А если сердце опаршивело, сними с него кожу, хотя бы с кровью, омой, одень во все новое. . . так? (Б., 65), устранил сильно выраженную в первоначальной редакции библейскую фразеологию Рыбина, исключил из его речей союз *и*, связку *есть*, которые вместе с библеизмами придавали языку Рыбина черты речи сектанта-начетчика.

Одним из требований, которые Горький предъявлял в своем литературном наставничестве к языку писателей, было требование максимальной точности и ясности слова.

Об этом он писал в письмах 900—910-х годов; постоянно указывал на это в письмах 20—30-х годов (Б. Полевому, В. Шишкову и др.).

«Добивайтесь от него (языка, — С. К.) точности, что даст ему силу и красоту», — писал Горький в 1910 году.¹

Горький советовал писать так, чтобы «каждое слово пело, светилося, чтобы лишних слов в фразе не было, чтобы каждая фраза совершенно точно и живо изображала читателю именно то, что вы хотите показать».²

В одном из писем советских лет (1928) Горький писал: «Ночлежка — каменный череп, пишете Вы. Это — плохой образ, потому что не ясный. Гогоря — „череп“, нельзя отказаться от представления о форме шара, хотя и не совершенной. А Вы, говоря „ночлежка—череп“, говорите о части черепа, черепной крышке, о своде, причем заставляете меня, читателя, видеть ее не снаружи, а изнутри».³

Подобные высказывания, советы, замечания Горького красноречиво говорят нам о том, какое значение придавал Горький принципу точности слова в отношении каждой детали. Тем самым Горький стремился к созданию высококачественных, социально действенных произведений.

Работа над языком «Матери» содержит многочисленные примеры взыскательного отношения к употреблению слов.

¹ М. Горький. Материалы и исследования, т. III, стр. 61.

² М. Горький и сибирские писатели, стр. 37.

³ М. Горький. Письма к рабочим и писателям. М., 1936, стр. 21 (Библиотека «Огонек», № 65—66).

Так, Горький в каждой из следующих фраз уточнил смысл путем замены одних слов другими:

«Ей вдруг [показалось] *подумалось*, что сын нарочно преувеличил опасность собрания» (Б., 29).

«Но скоро она [устала] *утомилась* следить за рассказами» (Б., 30).

«Мать [знала] *понимала*, что [весь] этот шум поднят работой ее сына».

«[Придут взрослые мужчины... со шпорами на [ногах] *сапогах*» (Б., 50).

«Вычистила самовар, [поставила] *вскипятила* его» (Б., 217).

«Хохол [поднял плечи и опустил их] *пожал* плечами» (Б., 157).

Стремясь к точности, ясности слова, Горький одновременно стремился к простоте. Например, он сделал такие замены:

«А сын сидит в [маленькой комнатке с железной решеткой на окне] *тюрьме*» (Б., 99).

«На ее губах [играла] *явилась* довольная, тихая улыбка» (Б., 20).

«[Раздражительная] *грубая* ругань зло рвала воздух» (Б., 5).

В борьбе за ясность, четкость мысли Горький тщательно очищает язык романа от выражений: *почему-то, как-то, как будто* и других подобных им, придававших мысли недостаточную определенность:

«Ей [почему-то] показалось, что она давно знает девушку» (Б. 27).

«[Какая-то] смутная надежда быстро подняла ее на ноги» (Б., 84).

«Рыбин согнулся и [как-то] неохотно, неуклюже вылез в сени» (Б., 117).

«Иной раз покажется трудно [как будто]» (Б., 419).

Стремление к максимальной конкретности и четкости, т. е. к большей художественности, сочеталось у Горького с борьбой за экономию слова, за предельную сжатость фразы. Например, фразу «*Остановясь перед ней, с глубокой печалью в глазах, покачивая головой, тихо и грустно он продолжал*» (Б., 119) Горький заменил более краткой и выразительной: «*С глубокой печалью он продолжал*».

Приведем еще пример. В первоначальном тексте о переживаниях Ниловны, узнавшей, что сын ее готовится возглавить демонстрацию, было сказано:

Мать «чувствовала, что впереди ее ждет новое горе, большое и мрачное. И мысль ее остановилась на вопросе: — Что он хочет делать?»

«Остановилась и замерла, войдя в мозг, точно гвоздь. Мать стояла на кухне у печи и смотрела в окно, в глубокое небо звездной ночи».¹

Горький так сократил это место:

Мать «чувствовала, что впереди ее ждет горе.

„Что он хочет делать?“» (VII, 300).

Горький убрал эпитеты, метафору, т. е. почти все образные средства, из данной картины. Но это «упрощение» придало эпизоду большую экспрессию, усилило его драматизм.

В редактировании приведенного выше места, равно как и в других подобных случаях, Горький руководствовался соображениями, которые он высказал позднее в одном из писем к Геннадию Фишу (6 мая 1933 года). Горький писал следующее: «Кое-где вы недостаточно экономны в словах и, как будто, заботитесь о том, чтоб, читая вас, человек думал как можно меньше. Это — зря. Нужно немножко недосказывать, предоставлять читателю право шевелить мозгом, — так он лучше поймет, большему научиться».²

При редактировании «Матери» Горький проделал большую работу по сокращению, сжатию текста книги. В конечном итоге Горький сократил роман почти на четыре печатных листа. Помимо вычеркивания, исключения кусков текста, в значительной степени это сокращение шло за счет переконструирования фраз. Работа эта весьма кропотливая, требующая много времени и терпения. Она тем более поучительна, что подавляющее большинство фраз, предложений, исправленных, сокращенных Горьким, даже на очень взыскательный глаз, в этом исправлении не нуждалось.

Возьмем такую фразу: «Потом, поставив ковши на стол, она опустилась на колени перед образом и молча начала молиться». Кажется, в ней нечего сокращать, а Горький, перестроив ее, выбросил три слова, стало так: «Поставив ковш на стол, она молча опустилась на колени перед образом» (Б., 14). Ясно, что слова «начала молиться» — уже лишние здесь, и Горький их выбросил.

Была такая, как будто экономная фраза: «А остальные две трети — представляли собой квадратную комнату с двумя окнами» (Б., 14). Горький же выбросил два слова «представляли собой» как лишние, и получилось следующее: «А остальные две трети — квадратная комната с двумя окнами».

Было: «Она не решалась подойти к нему, ей было совестно, потому что она была беременна» (Б., 207).

¹ Mother by M. Gorki, стр. 155.

² М. Горький. Письма к рабочим и писателям. М., 1936, стр. 31 (Библиотека «Огонек», № 55—56).

Стало: «Она совестилась подойти к нему, потому что была беременна».

Было: «Вышли на площадь, среди которой стояла церковь» (Б., 187).

Стало: «Вышли на площадь к церкви».

При переработке текста в 1922 году Горький часто прибегал к дееспричастным оборотам, как бы экономя слова.

Было: «Но Весовщиков не стал отвечать ему и ушел» (Б., 138).

Стало: «Весовщиков, не ответив, ушел».

Было: «Это чувство сливало всех в одну душу, оно волновало мать» (Б., 41).

Стало: «Это чувство сливало всех в одну душу, волнуя и мать».

В письмах и наставлениях начинающим писателям, в отзывах об их произведениях Горький постоянно советовал избегать нагромождения эпитетов, тавтологий, повторения одних и тех же слов, выражений, заключающих в себе характеристику предметов, уже описанных ранее. Так, например, в 9—10-х годах Горький писал Г. Гребенщикову: «На 41-й стр. слог „на“ встречен мною одиннадцать раз — это нехорошо, однообразно».¹

Требовательный к другим, Горький в первую очередь был требователен к себе. Работа над «Матерью» показывает, как очищал писатель свой язык от всего, что без ущерба для смысла можно было устранить.

В нескольких случаях (около двух десятков раз) Горький исключает формы вспомогательного глагола быть: был, была, было, были. Например: «День [был] проглочен фабрикой»; «А сын [был] как всегда, худ, прям и молчалив».

Он тщательно очищает текст от тавтологий: «[Быстро] вскочила на ноги»; «Вспыхнул [оживленный] спор»; «А навстречу ей [задом] пятились люди».

Безжалостно исключает Горький мелкие словечки, засоряющие речь: *вот, ведь, да, уже, как, так, все-таки, значит, теперь, еще, это, также, там, здесь* и др.

Писатель систематически удаляет союз и главным образом из сложносочиненных и слитных предложений, в последних — преимущественно из определений. Например:

«Он пошел домой грустный [и] усталый».

«Она очень устала за день, [и] ей хотелось есть».

«Может быть, он не спит еще [и] думает».

¹ М. Горький. Материалы и исследования, т. I, стр. 270.

Через устранение сгюза и Горький боролся с излишней приподнятостью, риторичностью речи, добивался более свободного ее течения. Помимо этого здесь он руководствовался соображениями, которые высказал в одном из писем к Айзману:

«Вы не замечаете, что у вас в этом рассказе слишком обильно посеян союз „и“? Читая вслух — получается некий некрасивый визг — и-и-и-и».¹

К работе Горького над романом «Мать» может быть полностью отнесено высказанное им в статье «О прозе» положение: «Всякий материал, — а язык особенно, — требует тщательного отбора всего лучшего, что в нем есть — ясного, точного, красочного, звучного и — дальнейшего, любовного развития этого лучшего».² Редактирование языка романа — это и есть тщательный отбор лучшего, стремление к простоте, ясности слова и выражаемой им мысли, борьба со всякого рода стилистическими шероховатостями, словесным балластом и т. д.

Многолетняя работа Горького над романом «Мать» — яркое свидетельство всей благотворности влияния на писателя идей большевизма, учения Ленина—Сталина. Эта работа говорит о неуклонном совершенствовании Горьким идеологической сущности и стиля произведения.

Работая над «Матерью», Горький любовно отшлифовывал каждый образ, каждую фразу, каждое слово, стремясь всемерно к тому, чтобы произведение было проникнуто духом большевизма, чтобы оно стало подлинно народным.



¹ М. Горький. Материалы и исследования. т. II, стр. 339.

² М. Горький. О литературе. Изд. 3-е, «Советский писатель», М., 1937, стр. 133.

Н. И. ЖЕЛТОВА

О ЯЗЫКЕ ПОВЕСТИ М. ГОРЬКОГО «ФОМА ГОРДЕЕВ»

(Текстологические наблюдения)

Вопрос о языке художественных произведений является одним из главных в высказываниях и статьях Горького о литературе. Для него борьба за яркий, выразительный язык писателя — это борьба за идейную литературу, так как произведение способно воздействовать на читателя только в том случае, если оно обладает большой художественной выразительностью. Обращаясь к молодым советским писателям, основоположник советской литературы подчеркивал «необходимость делать книги, орудия культурного воспитания, простым и точным языком, вполне доступным пониманию наших читателей».¹

Теоретические высказывания Горького о языке, его советы писателям, непосредственная работа над текстом своих произведений и произведений других писателей — приобретают особенно важное значение в свете труда товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания».

Для изучения специфических особенностей творчества писателя, его языка, большое значение имеет текстология. Она входит в лабораторию писателя, помогает осмыслить его идейно-художественную систему и дает наглядные примеры огромной творческой работы. Известно, как много и плодотворно работал Горький над совершенствованием своих произведений, многие из которых имеют по несколько вариантов. Особенно существенным изменениям он подверг свои произведения в 1923 году, готовя новое издание собрания сочинений.²

¹ М. Горький. О литературе. Изд. 3-е, «Советский писатель», М., 1937, стр. 126.

² М. Горький, Собрание сочинений, тт. I—XXII, «Книга», Берлин, 1923—1927.

Сопоставляя различные редакции одного и того же горьковского произведения, можно проследить последовательные стадии работы художника над стилем и языком этого произведения.

Настоящее сообщение охватывает лишь некоторые текстологические наблюдения над повестью «Фома Гордеев».

«Фома Гордеев» был впервые напечатан в журнале «Жизнь» в 1899 году.¹ В 1900 (для первого отдельного издания повести),² в 1903³ и в 1923 году⁴ Горький подверг текст серьезной правке. Рукопись повести не сохранилась. Но имеющиеся четыре печатные редакции достаточно ярко отражают работу автора, помогая глубже понять и раскрыть замысел и идейное содержание повести.

В творчестве Горького «Фома Гордеев» является первым опытом широкого охвата действительности. В этой повести жизнь России отражена гораздо многограннее, чем в любом из предшествующих горьковских произведений, основные противоречия действительности получают в ней более глубокое художественное обобщение. Очерки и рассказы Горького 90-х годов также затрагивали важнейшие вопросы и темы своего времени. В них сочетались беспощадная критика капитализма с горячей верой в светлое будущее человечества, что сообщало стилю произведений Горького жизнеутверждающий пафос. Повесть «Фома Гордеев», включая в себя многие проблемы раннего творчества писателя, развивает и углубляет их.

Многoplanовость произведения, обусловленная глубиной восприятия жизни, потребовала от Горького огромного творческого труда. Об этом ярко свидетельствуют его письма к С. Дороватовскому за 1899 год. Горького волновал не только замысел произведения и образ нового героя, «выламывающегося» из своей среды, но и вопросы литературного мастерства. Так, его сильно тревожила растянутость произведения.

В июне 1899 года он писал Дороватовскому: «А с Фомой я — сорвался с пути истинного. Охо-хо! Придется всю эту машинищу перестроить с начала до конца и это мне будет дорого стоить! Поторопился я и — растянул. Горе! Очень злит меня сия вещь!».⁵

Позднее, возвращаясь к «Фоме Гордееву», Горький продолжал упорно работать над текстом повести. Изменения, которые

¹ «Жизнь», 1899, тт. II—IX. В дальнейшем при цитировании указывается том (римская цифра) и страница (арабская цифра).

² М. Горький. Фома Гордеев. СПб., 1900.

³ М. Горький. Рассказы, т. 4. «Знание», СПб., 1903.

⁴ М. Горький. Собрание сочинений, т. IV, «Книга», Берлин, 1923.

⁵ «Печать и революция», 1928, № 2, стр. 83.

были внесены в это произведение, свидетельствуют о совершенствовании художественного метода писателя.

Общий характер внесенных изменений подчинен стремлению писателя усилить социальное звучание повести. Эта тенденция проявилась уже во второй редакции произведения, хотя в 1900 году Горький еще не смог значительно переработать текст 1899 года.

В процессе редактирования повести Горький заменяет многие выражения другими, более точно характеризующими тот или иной образ или эпизод. Так, в новом издании «Фомы Гордеева» писатель усиливает социальную характеристику представительницы буржуазной интеллигенции Софьи Медынской. Маякин говорит Фоме:

1899 год

И что она барыня до денег жадная — тоже все знают (I, 28).

1900 год

И что она любит чужими руками жар загребить — тоже все знают (102).¹

В редакции 1900 года речь Маякина сильнее подчеркивает основную социальную черту персонажа: привычку жить чужим трудом, паразитизм буржуазной интеллигенции.

Изменен в новой редакции диалог Фомы и капитана парохода Ефима: в журнальном варианте Ефим, несмотря на хозяйский окрик Фомы, продолжал держаться уверенно; в тексте 1900 года тон Ефима при разговоре с Фомой снижен. Хозяйское «молчать!» заставляет Ефима смириться, что больше соответствует всему облику Ефима, человека, искалеченного капитализмом, превращенного в покорного раба.

В 1900 году Горький вносит в текст целый ряд семантико-стилистических поправок. Вот некоторые из них:

1899 год

...но жил он (Фома, — Н. Ж.) одиноко, как раньше — до поездки в Пермь и все еще не чувствовал стремления иметь друзей, хотя каждый день встречался со многими из детей купцов, одних лет с ним (III, 79).

1900 год

...но жил он одиноко, как раньше — до поездки в Пермь и все еще не чувствовал стремления иметь друзей, хотя каждый день встречался со многими из детей купцов, сверстниками своими (71).

1899 год

Они (люди, — Н. Ж.) ничего не выясняли ему, а лишь, увеличивали его недоумение и порождали в нем подозрительное чувство к людям (VI, 227).

1900 год

Они ничего не выясняли ему, а лишь увеличивали его недоумение и порождали в нем подозрительное чувство к ним (114).

¹ В скобках приводятся страницы соответствующих изданий (см. стр. 300).

В 1903 году Горький более решительно взялся за переработку текста «Фомы Гордеева». Стремясь к большей художественной выразительности, писатель значительно сокращает объем повести, он выбрасывает целые эпизоды, ряд бытовых подробностей, отдельные места в речи героев и т. д.

По замыслу Горького повесть должна была стать «широкой, содержательной картиной современности, и в то же время на фоне ее должен бешено биться энергичный здоровый человек, ищущий дела по силам, ищущий простора своей энергии».¹ Но первоначально писатель, уделив излишнее внимание личной судьбе героя, несколько заслонил его образом другие типичные фигуры русской действительности. Вот почему, редактируя повесть в 1903 и 1923 годах, Горький усиливает характеристику общественного фона, на котором разыгрывается трагедия основного ведущего героя повести.

Горький подробно раскрывает внутренний мир Фомы, однако для писателя важны не столько переживания героя сами по себе, сколько изображение условий, вызвавших эти переживания. Вот почему автор вносит сокращения в характеристику душевного состояния героя и изымает из текста целые сцены, которые изображали главным образом метания Фомы и поиски им смысла жизни.²

Так, в редакции 1903 года Горький значительно сокращает описание впечатления, произведенного на Фому смертью отца. Он вычеркивает из текста 1899 года, без изменения повторенного в 1900 году, следующее место: «Сознанию его было доступно лишь чисто-физическое ощущение тяжести во всем теле и больше всего — в груди, да еще ему казалось, что наступили сумерки и, хотя солнце было высоко в небе, — все на земле как-то потемнело и опечалилось» (IV, 1).

Сокращены также сцены, рисующие состояние Фомы во время служения панихиды по отцу, а также во время обеда, устроенного Софьей Медынской в честь Игната Гордеева.

Говоря о детстве Фомы, Горький сократил характеристику сказок, которые Анифиса рассказывала мальчику.

Меньше обрисован в редакции 1903 года образ Пелагеи (снята ее биография), короче сказано об отношении Фомы к ней.

Значительно сокращал Горький и диалоги персонажей.

¹ «Печать и революция», 1928, № 2, стр. 80.

² Об изъятии отдельных сцен в «Фоме Гордееве» см. в книге: Н. Белкина. В творческой лаборатории М. Горького. «Советский писатель», М., 1940.

устраняя из них мало характерные реплики, тормозящие развитие действия.

1899—1900 годы¹

Иной человек (говорит Игнат, — Н. Ж.) вот так же, как сова днем, мечется в жизни... Ищет, ищет своего места, бьется, бьется, только перья летят от него, а все толку нет... Изобьется, изболеет, обливает весь, да с размаха и ткнется куда попало, лишь бы отдохнуть от маяты своей... Эх, беда таким людям... беда, брат!

— Больно-то, чай, как им, — тихо сказал Фома.

— Да вот, как сове этой (III, 55).

1903 год

Иной человек вот так же, как сова днем, мечется в жизни... Ищет, ищет своего места, бьется, бьется, только перья летят от него, а все толку нет... Изобьется, изболеет, обливает весь, да с размаха и ткнется куда попало, лишь бы отдохнуть от маяты своей... Эх, беда таким людям... беда, брат! (60).

Эту же работу писатель проводил и в тексте 1923 года. Вот, например, беседа Фомы и Любы:

1899—1903 годы

— Дело твое... Но все-таки... чем же я провинился?

— Ты?

— Я...

— Пойми, душно мне! (IV, 18).

1923 год

Дело твое... Но все-таки... чем же я провинился?

— Пойми, душно мне! (98).

Стремление к большей точности слова, к устранению излишних деталей, свойственное работе Горького над языком повести в 1900 годы, еще более усиливается в дальнейшем.

Горький уточняет отдельные описания. Приведем пример такой авторской правки:

1899—1903 годы

Он (Игнат, — Н. Ж.) метался по Волге вверх и вниз, укрепляя и настраивая на ней сети, которыми ловил золото: он скупал по деревням хлеб, возил его в Рыбинск на своих баржах; *транил*, обманывал, иногда не замечал этого, иногда — замечал и, торжествуя, открыто смеялся над обманутыми им и в безумии своей жажды денег возвышался до поэзии (I, 28).

1923 год

Он метался по Волге вверх и вниз, укрепляя и разбрасывая сети, которыми ловил золото: скупал по деревням хлеб, возил его в Рыбинск на своих баржах; обманывал, иногда не замечал этого, порой — замечал, торжествуя, открыто смеялся над обманутыми и в безумии жажды денег возвышался до поэзии (8).

¹ В том случае, когда текст в последующих изданиях не подвергался изменению, цитаты приводятся по изданию 1899 года.

В 1903 году много внимания уделено автором и дальнейшему сокращению излишних деталей и уточнению их. Вот описание комнаты, гостиной Маякина:

1899—1900 годы

На улице еще было светло, и на ветвях лип перед окнами лежал отблеск заката, но комната уже наполнялась сумраком, и облеченные им буфет, часы и горка как будто увеличились в объеме. Огромный маятник каждую секунду выглядывал из-за стекла футляра часов и, тускло блеснув, с глухим, усталым звуком прятался то вправо, то влево. Фома посмотрел на маятник, и ему стало скучно и неловко (IV, 18).

1903 год

На улице еще было светло, и на ветвях лип перед окнами лежал отблеск заката, но комната уже наполнялась сумраком. Огромный маятник каждую секунду выглядывал из-за стекла футляра часов и, тускло блеснув, с глухим, усталым звуком прятался то вправо, то влево. Фома посмотрел на маятник, и ему стало скучно и неловко (121)

В 1923 году, кроме отмеченного выше, дополнительно снята фраза, характеризующая внутреннее состояние Фомы: «Фома посмотрел на маятник, и ему стало скучно и неловко» (стр. 98).

Снимаются излишние, само собою разумеющиеся пояснения. Текст приобретает более четкий, лаконичный характер.

1899—1903 годы

Идя к Анапнию в гостиницу, где он остановился, Фома невольно вспоминал все, что слышал о старике от отца и других людей, и чувствовал, что Щуров стал страшно интересен для него (VI, 228—229).

1923 год

Идя к Анапнию в гостиницу, Фома невольно вспоминал все, что слышал о старике от отца и других людей, и чувствовал, что Щуров стал страшно интересен для него (121—122).

1899—1900 годы

Лет шестьдесят тому назад, когда на Волге со сказочной быстротой создавались миллионные состояния, — на одной из барж богача купца Заева служил водоливом молодой парень Игнат Гордеев (I, 27).

1903 год

Лет шестьдесят тому назад, когда на Волге со сказочной быстротой создавались миллионные состояния, — на одной из барж богача купца Заева служил водоливом парень Игнат Гордеев (1).

В 1903 году была устранена тавтология — «молодой парень», в 1923 году снимается «парень» и остается простая фраза: «...служил водоливом Игнат Гордеев» (7); определения «молодой парень» или просто «парень» были излишни, так как главное назначение этой фразы указать социальное положение Игната Гордеева, о возрасте Игната говорит фраза: «лет шестьдесят назад».

Стремясь к уточнению представлений, Горький порою дополнял текст повести:

1899—1903 годы

Эти слова были неприятны Фоме, но были полезны ему тем, что заставляли его так или иначе откликаться на них (IV, 3).

1923 год

Эти слова были неприятны Фоме, но были полезны ему тем, что заставляли его так или иначе откликаться на них (83).

В 1903 году значительным изменениям подвергся образ Фомы. Сокращения, внесенные в текст, видоизменили характеристику героя, устранив подчеркивание его душевного надрыва. В 1923 году подобные сокращения были сделаны и в характеристиках других персонажей. Сокращения лирических излияний Любы, речей Ежова, поучений Щурова в свою очередь сделали эти образы более четкими, более ярко раскрывающими идейное содержание произведения.

Воспроизводя предреволюционную эпоху, писатель не показал в «Фоме Гордееве» рабочего как активного борца за утверждение социалистических идеалов. Возвратившись снова к тексту повести в 1923 году, он заостряет социальную характеристику людей труда. Это особенно наглядно видно в сцене загородной встречи наборщиков. В редакции 1899 года один из рабочих произносил речь, свидетельствующую о недостаточном развитии классового сознания рабочих, о стихийности их борьбы с хозяевами. В последней редакции Горький значительно сократил эту речь.

1899—1903 годы

А вы, Николай Матвеевич, — раздался чей-то, как будто укоряющий голос, — вы не по книжке судите, а по живой правде... *Всё за кусок хлеба не по книжке бьются, а по необходимости и как бог на душу положит, а не как в правилах ваших написано* (VIII, 223).

1923 год

А вы, Николай Матвеевич, — раздался чей-то, как будто укоряющий голос, — вы не по книжке судите, а по живой правде... (207).

Внесенные сокращения усилили социальное звучание данного эпизода: образ рабочего как непримиримого врага эксплуататоров получил более яркое выражение.

Большая четкость отдельных образов достигалась Горьким не только при помощи большей компактности текста, сокращения его, но и путем переработки отдельных выражений, замены одних слов другими. Так, Горький настойчиво работал над речью интеллигента Ухтищева, стремясь полнее раскрыть цинизм его философии.

1899—1900 годы

— Не всякому полезно рассуждать, — говорил Ухтищев, помахивая в воздухе тростью и несколько упиваясь своей мудростью. — И если все бы стали рассуждать — кто же будет жить? А живут всею однажды... И не мешает поэтому торопиться жить... ей богу, так! (VI, 249).

1903 год

— Живут всего однажды, — говорил Ухтищев, упиваясь своей мудростью, — и не мешает поэтому торопиться жить... ей богу, так! (180).

В 1923 году Горький стилистически дорабатывает этот текст:

— «Живут однажды, — говорил Ухтищев, упиваясь своей мудростью, — и не мешает, поэтому, торопиться жить... Ей-богу, так!» (142).

Еще один из характерных примеров:

1899—1903 годы

Во время перемены он (Фома, — Н. Ж.) узнал от Ежова, что Смолин — тоже богатый, сын кожевниного заводчика, а сам Ежов — сын сторожа из казенной палаты и очень бедный (III, 43).

1923 год

Во время перемены он узнал от Ежова, что Смолин — тоже богатый, сын кожевниного заводчика, а сам Ежов — сын сторожа из казенной палаты, бедняк (39).

«И очень бедный» относилось только к Ежову; «бедняк» распространяется и на его отца. Дело здесь не только в построении фразы с союзом «и», а в разных смысловых оттенках сочетания «очень бедный» и существительного «бедняк».

«Бедняк» в горьковском тексте более точно квалифицирует экономическое положение человека, противостоящего богатым, и, следовательно, более соответствует содержанию повести, в которой поднимается вопрос о непримиримых противоречиях «хозяев» и людей труда.

Замена отдельных слов производилась Горьким также в связи с несоответствием их в первой редакции рисуемым образам. Так, говоря о поездке второй жены Игната Гордеева, Натальи, с мужем по городу, автор писал:

1899—1903 годы

Шумная жизнь большого, торгового города должно быть не интересовала эту молчаливую женщину и когда она выезжала с мужем кататься — глаза ее были устремлены в спину кучера (II, 34).

1923 год

Шумная жизнь большого, торгового города не интересовала эту женщину, и когда она выезжала с мужем кататься — глаза ее смотрели в спину кучера (12).

Глагол «устремлены» включает в себя понятие активной заинтересованности и придает стилю приподнятый характер, — все это противоречило и образу Натальи и данному контексту. Вот почему в 1923 году Горький заменяет глагол возвышенной лексики «устремляться» нейтральным «смотреть», это простое слово более соответствовало образу матери Фомы.

В последней редакции Горький освобождал повесть от слов «как будто», «как бы», «как-то», «какие-то», от излишних многозначий, т. е. от таких элементов стиля, которые придают тексту оттенок неопределенности, недоговоренности.

1899—1903 годы

Маякин взглянул на крестника и умолок. Лицо Фомы как бы вытянулось, побледнело, и было много тяжелого и горького изумления в его полукрытых губах и в тоскующем взгляде (IV, 29).

1899—1903 годы

Было как бы трое Гордеевых, или — в теле Игната были как бы три души (I, 27).

1899—1903 годы

Он (Фома, — Н. Ж.) замечал ва Ежовым нечто странное: маленький фельетонист как будто подыгрывался под тон и речи наборщиков. Он суетился вместе с ними около костра (VIII, 221).

1899—1903 годы

В углу комнаты, тускло освещенные мерцающим огнем лампы, смутно рисовались лики икон, безучастные и темные (I, 37).

Изменяется текст повести и по линии приближения лексико-стилистических форм языка к современной литературной норме. Так, более старая просторечная форма «чудище» (1899 год) изменена на «чудовище» (1903 год).

1923 год

Маякин взглянул на крестника и умолок. Лицо Фомы вытянулось, побледнело, и было много тяжелого и горького изумления в его полукрытых губах и в тоскующем взгляде (110).

1923 год

Было как бы трое Гордеевых, в теле Игната жили три души (7).

1923 год

Он замечал также, что маленький фельетонист как будто подыгрывался под тон наборщиков, — суетился вместе с ними около костра (206).

1923 год

В углу комнаты, освещенные огнем лампы, смутно рисовались лики икон, безучастные и темные (15).

В 1923 году повесть подвергнута значительным стилистическим изменениям, обусловленным стремлением писателя сделать язык произведения проще, яснее, пластичнее.

1899 год

Лицо его (Анания Щурова, — Н. Ж.) сияло злым торжеством, грудь высоко вздымалась и серебряные волосы бороды беззвучно шевелились на ней (VI, 231).

1903 год

Лицо его сияло злым торжеством, грудь высоко вздымалась и серебристые волосы бороды беззвучно шевелились на ней (156).

В 1923 году этот отрывок снова подвергся изменению. Горький снял лишнее в данном случае слово «беззвучно» (стр. 124).

Приведенные изменения в портретной характеристике Анания Щурова были связаны с общей тенденцией автора освободить текст от неточностей, которые противоречили четкой реалистической образности.

Изменения, которые вносил Горький в свою повесть в 1900, 1903 и 1923 годах, далеко не исчерпываются приведенными примерами. Но в общем, характер всех изменений аналогичен указанному.

Стремясь к четкости, простоте, конкретности отдельных образов и мыслей, к уточнению социальных характеристик, писатель добивался тем самым большей яркости и выразительности идейного содержания повести, беспощадно разоблачающей сущность капиталистической действительности с точки зрения интересов пролетариата.



А. С. БУШМИН

РАБОТА А. ФАДЕЕВА НАД РОМАНОМ «РАЗГРОМ»

(Авторская правка изданий 1927—1951 годов)

Работа А. Фадеева над романом «Разгром» может служить поучительным примером большой взыскательности художника, правильного понимания писателем своей высокой ответственности перед читателем.

Роман, задуманный еще в 1921—1922 годах, был осуществлен Фадеевым в течение двух лет (1925—1926). Таким образом, сравнительно небольшое по объему произведение явилось результатом длительного творческого труда. «Я много работал над романом, — говорит автор, — много раз переписывал отдельные главы. Есть главы, которые я переписывал свыше двадцати раз (например, главы «Пути-дороги» и «Груз»). Главы, переписанной мною менее четырех-пяти раз, в романе нет».¹

Работа Фадеева над текстом «Разгрома» продолжалась и после опубликования произведения.

С июля 1925 года, по мере завершения отдельных глав, начинается публикация «Разгрома». В журналах «Октябрь» (Москва) и «Лава» (Ростов н/Дону) были напечатаны первые семь глав произведения.² Дальнейшие главы публиковались в тех же журналах и в «Молодой гвардии» с сентября 1925 года по декабрь 1926 года. Параллельно с журнальной публикацией, части третьей и пятой глав («Шестое чувство» и «Мужики и угольное племя») и глава «Мсчик в отряде» печатались в газете «Советский юг». Глава «Левинсон» впервые опубликована в 1926 году в сборнике рассказов Фадеева «Большевики», вместе с отрывками из повести «Разлив» и рассказа «Против течения».

¹ А. Фадеев. Литература и жизнь. «Советский писатель», М., 1939, стр. 155.

² О журнальных публикациях «Разгрома» см. библиографическую справку на стр. 318.

Таким образом, до выхода первого отдельного издания были опубликованы все главы, кроме последней («Девятнадцать»), которая появилась впервые только в книге. Пять глав («Морозка», «Мечик», «Мечик в отряде», «Начало», «Груз») и фрагменты двух глав («Шестое чувство», «Мужики и угольное племя») печатались в периодической печати дважды.

В конце 1926 года А. Фадеев подготовил «Разгром» для отдельного издания. Он внес в первопечатный журнальный текст около тридцати поправок. Хотя общественность уже дала высокую оценку роману, сам Фадеев не был удовлетворен своим произведением. Об этом свидетельствует письмо Ю. Либединского к Фадееву. Ю. Либединский, очевидно, в самом конце 1926 года, писал Фадееву из Ленинграда (где в издательстве «Прибой» намечался выход первого издания романа):

«Прежде всего о „Разгроме“. Прочел я твое убийственное письмо (убийственное по отношению к себе)... Должен тебе сказать, что такие признаки настроения очень характерны для всякого мало-мальски сознательного писателя, и я считаю, что они являются признаком роста. Недавно я был в „Прибое“, там страшно (именно страшно) бояться, что упустят вещь из своих рук; ...они ее очень ждут, чтобы печатать.

«Должен сказать, что я почти каждого человека, имеющего хоть какое-либо отношение к литературе, всегда спрашиваю, читали ли отрывки „Разгрома“? И я не видел человека, который, прочитав эти отрывки, не выражал бы своего восхищения. „Разгром“ ждут. Это определено».¹

Положительные отзывы общественности повышали чувство ответственности писателя. Фадеев и после первого издания «Разгрома» (1927) многократно редактировал текст, совершенствовал его вплоть до издания 1951 года.

Сличая тексты «Разгрома», начиная с журнальных публикаций 1925—1926 годов и кончая изданием 1951 года, мы установили все исправления, внесенные автором. Общее число исправлений около двухсот.²

¹ Рукописный фонд ИРЛИ Академии Наук СССР (Пушкинский Дом). Курсив Ю. Либединского.

² Авторизованные издания «Разгрома»: А. Фадеев. Разгром. «Прибой», Л., 1927; А. Фадеев. Разгром. Изд. 2-е, «Прибой», Л., 1927. (Исправления в этом издании были сделаны редактором, из них мы учли только авторизованные поправки, т. е. те, которые приняты Фадеевым для третьего, просмотренного и переработанного издания); А. Фадеев. Разгром. — Против течения. — Разлив. Изд. 3-е, ЗИФ, М.—Л., 1928; А. Фадеев. Разгром. Госиздат, М.—Л., 1929; А. Фадеев. Разгром. ГИХЛ, М.—Л., 1932; А. Фадеев. Разгром. ГИХЛ, Л., 1933; А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1936; А. Фадеев. Разгром. «Худо-

Наиболее значительные исправления сделал Фадеев при подготовке первого отдельного издания 1927 года, третьего издания 1928 года, затем изданий 1932, 1936, 1937, 1940, 1947 и 1951 годов.

Фадеев не вносил существенных изменений в композицию романа, в позднейших изданиях (начиная с 1936 года) он отказался лишь от деления произведения на три части и уменьшил — на одну — количество глав за счет объединения глав «Мужики» и «Угольное племя». Незначительно изменился и объем произведения, сократившийся в общем итоге на 2—3 страницы. Исправления в основном характеризуют сложную работу автора над языком и стилем «Разгрома», над уточнением отдельных мыслей и образов и могут быть разбиты на три группы: сокращения, замены и дополнения.¹

Сокращения касались преимущественно отдельных слов, реже — фраз и лишь в немногих случаях более или менее значительных кусков текста.

Фадеев устранил грубые бытовые выражения, которые встречались главным образом в речи Морозки и особенно были заметны в тех главах, где этому герою отведено значительное место («Морозка», «Мечик», «Враги»).

Как правило, устранялись вторые и третьи определяющие слова при одном определяемом. Вместо «большая волосатая голова», «тоненькая, черненькая девушка» оставлено: «волосатая голова», «тоненькая девушка».² При пересмотре отброшены слишком субъективные, метафорические эпитеты: «ярко-желтые [оробевшие] листья березок», «тени, плясавшие по [заплаканной] мураве», «красные [безмолвные] изуродованные руки».⁴ Сохранена лишь одна фраза такого типа: Морозка к лицу Вари прижался «своей неумелой щекой».⁵ Эволюция печатного текста выражает отчетливую тенденцию ограничиться одним определяющим словом, изображающим основной признак предмета.

жественная литература», М., 1937; А. Фадеев. Разгром. «Советский писатель», М., 1940; А. Фадеев. Разгром. — Молодая гвардия. «Советский писатель», М., 1947; А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1947; А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1949; А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1951.

¹ В приложении к настоящей статье мы даем список всех авторских поправок, имея в виду облегчить этим сообщением дальнейшую работу исследователей творчества Фадеева.

² Приложение, №№ 156, 162.

³ Здесь и в дальнейшем в квадратные скобки заключены слова, вычеркнутые Фадеевым в процессе редактирования изданий «Разгрома».

⁴ Приложение, №№ 125, 157, 173.

⁵ А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1951, стр. 142. Здесь и в дальнейшем курсив в цитатах из «Разгрома» принадлежит мне. — А. Б.

Во многих психологических характеристиках исключены слова, означавшие необъяснимость или неопределенность душевного состояния героев. Например: «смотря [почему-то] на деда Евстафия»; «испытывая к этому человеку [какое-то] смутное влечение»; «Метелица нравился ему за... [какую-то] животную, жизненную силу»; «вопрос о собственной жизни и смерти [почему-то] сразу перестал интересовать его»; «нужно было [как-то] жить и исполнять свои обязанности».¹

Фадеев говорит, что в отличие от вычурности языка первого произведения «Разлив» он старался писать «Разгром» «как можно проще, выражать мысль наиболее ясно», но «навыки прежней работы сказывались в особенности в первых главах: я тогда не научился еще пренебрегать внешней словесной красотостью».² Борясь с остатками «словесной красоты», Фадеев устранил встречавшиеся в «Разгроме» образные излишества, искусственные уподобления: «и душа его сжалась [как раненый зверек], в смятении и боли». «Мечика тронуло его неожиданное участие [будто жесткий клубок распустился в горле нечаянно тепло и мягко]». «Мечик с дрожью в губах смотрел куда-то поверх лошади и не слушал. [Его бодрое партизанское настроение испарилось, как вода из мелкой посуды]». «Он пролежал так неизвестно сколько времени [будто плавал в огромной, неживой пустоте, как в кошмарном сне перед боем]».³

В целях устранения усложненной метафоричности Фадеев шел и на более значительные сокращения. В 1949 году он вычеркнул начало главы «Страда»: «Дни побежали, как страдное полотно из-под жестокой, властной машины, где каждая пядь, похожая на другую, — плод бессонных ночей и нечеловеческих усилий. Но сновал по дням людской неутомимый челнок».

Кроме только что приведенного примера, встречается еще шесть случаев значительных сокращений. Три из них связаны с устранением натуралистических моментов в диалогах и описаниях, относившихся к характеристике женщины,⁴ остальные — с необходимостью устранить все, что не соответствовало образам Морозки и Метелицы как социальным типам.

Так, из журнального текста главы «Нюхом»⁵ исключен в первом же отдельном издании 1927 года абзац, в котором автор пересказывает мысли Морозки при виде работающих на покосе мужиков: «И на косарей, на труд их, — простой, при-

¹ Приложение, №№ 29, 150—152, 178.

² А. Фадеев. Литература и жизнь, стр. 155.

³ Приложение, №№ 15, 18, 80, 105.

⁴ Приложение, №№ 75, 122, 124.

⁵ В 1940 году Фадеев дал главе другое название: «Шестое чувство».

вычно тяжелый и покорный: от солнца до солнца, — Морозка смотрел презрительным сощуренным взглядом. За хребтом, где так же возится на полях обиженный своим богом дед, — люди, похожие на Морозку, взнуздали заросшие хвоей перевалы стальными тросами взмыленных, упорных, как машина, дней».¹ Об индустриальном труде здесь говорится в стиле, чуждом внутреннему миру Морозки. Помимо этого мысль выражена излишне витиевато. Очевидно, это и заставило автора сделать сокращение.

В 1947 году Фадеев исключил следующее место из первой главы:

«От хлебных медовых запахов вздувались у Морозки ноздри, распускались морщины, сияли лампадками глаза, широко и ровно вздымалась грудь, накалялась от солнца, как медь.

«В груди — спокойной черноземной силой незнаемых прадедов — расцветала изъеденная угольной пылью душа».²

Упоминание о морщинах героя, которому исполнилось всего 27 лет, неоправданно. Фадеева, повидимому, не удовлетворила и изысканность сравнений, а также недостаточно ясная метафора во втором абзаце.

Своей поэтической тональностью этот справедливо отвергнутый автором отрывок напоминает цветистый и несколько высокопарный стиль первой повести «Разлив» и противоречит строго реалистической живописи «Разгрома».

В издании 1936 года Фадеев исключил из главы «Разведка Метелицы» следующую характеристику переживаний Метелицы в разведке: «Метелица, как всегда в минуту опасности, охваченный чувством презрения ко всему и готовности на все, — презрительно поджимал губы, оглядывая пустые скамейки, и злился неизвестно на что».³ Мотивы, заставившие автора забраковать этот отрывок, очевидны. Психологическая формула не вязалась с обликом героя. Метелица — «весь огонь и движение» — в цитируемом отрывке обнаружил чуждые его цельной натуре черты скепсиса и недовольства.

Исправления в форме замены, численно примерно равные случаям сокращений, разнообразны. Подлежащее-существительное заменялось подлежащим-местоимением (или наоборот) во избежание повторений. В ряде мест исправлены неудачные эпитеты, некоторые из них являлись, повидимому, долго не замечавшимися опечатками журнальной публикации. Так, выражения «хлюпающий кустарник», «безжалостно опущенные руки большого Фролова», «болотная, с пропавшей лягушиной икрой

¹ «Октябрь», 1925, № 7, стр. 20—21; Приложение, № 13.

² Приложение, № 4.

³ Приложение, № 146.

вода», — изменены на «хлопающий кустарник», «безжизненно опущенные руки», «болотную, пропахнувшую лягушечьей икрой воду».¹

Более существенными являются замены слов местного диалекта общепринятыми (было: унты, хустки, сторожко; стало: сапоги, платки, осторожно)² и неправильно произносимых слов их литературной формой (было: пукет, строчное, дезельтиры, иначе, сичас, кажный и т. д.; стало: пакет, срочное, дезертиры, однако, сейчас, каждый).³ Надо, впрочем, отметить, что количество диалектизмов и просторечий в романе с самого начала было невелико.

В пересмотре отдельных слов и эпитетов особенно любопытны примеры исправления неправильного употребления слов, долго остававшегося незамеченным. Приведем один наиболее яркий случай исправлений этого порядка. Во всех изданиях до 1949 года в главе «Страда» говорилось: «Мечик навэничь упал на землю и уткнулся лицом в ладони». *Навэничь* значит вверх лицом, но в таком положении невозможно уткнуться лицом в ладони. В издании 1949 года Фадеев устранил неточность: «Мечик ничком (т. е. лицом вниз, — А. Б.) упал на землю и уткнулся лицом в ладони».⁴

Еще более интересен критический пересмотр отдельных слов с точки зрения их соответствия сущности изображаемого характера, что требовало от писателя огромной наблюдательности и чуткости. В главе «Пути-дороги» Гончаренко разнимает двух подравшихся партизан: «Две больших узловатых руки *сердито* пклинились между ними». Определяющее слово *сердито* не соответствует характеру поведения Гончаренко, человека уравновешенного, не способного сердиться из-за пустяков, делающего все неторопливо и спокойно. В 1928 году Фадеев заменил *сердито* на *спокойно* и тем самым нашел точное слово для определения действий героя.⁵ Этот пример показывает, с какой внимательностью должен писатель относиться к каждому слову, чтобы изобразительные средства гармонировали с предметом изображения и достигалось полное единство формы и содержания.

Весьма существенна переработка ряда мест в главе «Груз», относящихся к характеристике Левинсона.⁶ Критика сразу же высоко оценила этот образ как одно из первых достижений

¹ Приложение, №№ 6, 93, 171.

² Приложение, №№ 1, 89, 57.

³ Приложение, №№ 3, 66, 21, 64, 19, 102, 127, 145.

⁴ Приложение, № 104.

⁵ Приложение, № 118.

⁶ Приложение, №№ 140—142.

в изображении коммуниста. Но, может быть, по этой же причине для самого автора в течение довольно длительного времени оставались незамеченными некоторые серьезные упущения в обрисовке образа. В главе «Груз» Левинсон размышляет о причинах, породивших безвольных и никчемных людей, подобных Мечик: «Он думал о том, как Мечик все-таки слаб, ленив и безволен и как же, на самом деле, безрадостна та страна, что в изобилии плодит таких людей — никчемных и нищих. «Ведь именно у нас, на нашей земле, — думал Левинсон, заостряя шаг и все чаще пыхая цыгаркой, — где миллионы людей живут испокон веков по медленному, ленивому солнцу, живут в грязи и бедности, пахут первобытной сохой, верят в злого и глупого бога, именно на такой земле, на таком скудоумии только и могут расти такие ленивые и безвольные люди, такой никчемный пустоцвет».¹

В некоторых своих выводах эти суждения неточны и неверны. Вместо того, чтобы подчеркнуть конкретные социально-политические причины явления, дано общее указание на отсталость страны, забитость и некультурность масс. Эти ошибочные мысли находятся и в противоречии со всем тем, что сказано о Левинсоне как руководителе и воспитателе масс, как о человеке, принадлежащем к передовым людям революционного народа.

Фадеев подверг этот отрывок частичному исправлению в 1937 и 1940 году, а в 1949 году коренным образом переработал, достигнув необходимой точности в передаче мысли Левинсона: «Он думал о том, как Мечик все-таки слаб, ленив, безволен и как же, на самом деле, безрадостно, что в стране плодятся еще такие люди, — никчемные и нищие. „Да, до тех пор пока у нас, на нашей земле, — думал Левинсон, заостряя шаг и чаще пыхая цыгаркой, — до тех пор пока миллионы людей живут еще в грязи и бедности, по медленному, ленивому солнцу, пахут первобытной сохой, верят в злого и глупого бога, до тех пор могут рождаться на ней такие ленивые и безвольные люди, такой никчемный пустоцвет».²

Принципиальное значение для характеристики Левинсона как человека «новой породы» имеет то место главы «Груз», где говорится о «мудрости», к которой пришел Левинсон в процессе своих размышлений о новом человеке. В первоначальном тексте и во всех изданиях до 1940 года было: «Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, и управлять тем, что есть, — вот к какой — самой простой и самой нелегкой —

¹ «Молодая гвардия», 1926, № 7, стр. 20; то же во всех изданиях до 1937 года.

² Приложение, № 140.

мудрости пришел Левинсон». Высказанная здесь идея сознательного, активного отношения к жизни является одним из важнейших моральных принципов советского гражданина. Слова же «управлять тем, что есть» сужали общий смысл идеи, призывающей изменять настоящее во имя лучшего будущего.

В 1940 году Фадеев улучшил формулировку, изменив ее и дополнив: «Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, *приближать то, что рождается и должно быть*, — вот к какой — самой простой и самой нелегкой — мудрости пришел Левинсон».¹

Что же касается третьей группы исправлений — дополнений, то и количественно и по существу они всего менее значительны. Дополнения ограничивались в подавляющем большинстве случаев вставкой отдельных уточняющих слов. В двух местах внесены дополнительные фразы: одна из них относится к характеристике Метелицы² и другая — к описанию спора Гончаренко с Дубовым о мужиках.³

Только однажды автор пошел на более значительное расширение текста.⁴ В предсмертных словах Фролова, обращенных к Сташинскому перед принятием яда, в журнальном тексте значилось: «— Случится, будешь на Сучане, — сказал он медленно, — передай, пусть не плачут... Все там будем... — подумав немного, добавил: — Сынишка там есть у меня, Федей звать... об ем не забывайте... Давай что ли... — оборвал дрогнувшим голосом».⁵

В первом отдельном издании это место психологически усложнено: «— Случится, будешь на Сучане, — сказал он медленно, — передай, чтоб не больно уж там... убивались... Все к этому месту придут... да? ... Все придут, — повторил он с таким выражением, точно мысль о неизбежности смерти людей еще не была ему совсем ясна и доказана, но она была именно той мыслью, которая лишала личную — его, Фролова — смерть ее особенного, отдельного страшного смысла и делала ее — эту смерть — чем-то обыкновенным, свойственным всем людям. Немного подумав, он сказал: — Сынишка там у меня есть... на руднике, Федей звать... Об нем чтоб вспомнили, когда обернется все, — помочь там чем, или как... Да, давай что ли! ... — оборвал он вдруг сразу отсыревшим и дрогнувшим голосом».⁶

¹ Приложение, № 141.

² Приложение, № 154.

³ Приложение, № 129.

⁴ Приложение, № 108.

⁵ Приложение, № 108.

⁶ А. Фадеев. Разгром. Л., 1927, стр. 117—118.

Окончательная редакция углубляет трактовку необычной смерти. Но в общем следует признать сам этот эпизод неудачным, он выпадает из общего тона реалистической манеры Фадеева. Вводя в произведение эпизод вызванного исключительными обстоятельствами умерщвления партизанами своего безнадежно больного товарища, Фадеев обобщил случайное явление.

Изучая характер исправлений в связи со временем их внесения, можно заметить, как нарастает требовательность автора к себе, его чувство ответственности перед читателем. Это обусловлено и идейно-художественным ростом самого писателя, и теми событиями, которые происходили на фронте советской литературы. Так, более ранние исправления идут главным образом по линии устранения наиболее очевидного недостатка — элементов языкового натурализма. Почти все случаи устранения грубых выражений падают на издания 1927—1928 годов. В годы 1933—1940 автор замсняет диалектизмы общепринятыми словами и просторечия — их литературной формой. Это, несомненно, находится в связи с языковой дискуссией, развернувшейся в 30-е годы, и с неутомимой борьбой Горького за чистоту литературного языка. «...выступления Горького о языке, — пишет Фадеев, — дали больше, чем многие труды наших критиков, потому что, несомненно, все развитие нашей социалистической литературы идет в том направлении, чтобы достичь наибольшей простоты, точности и ясности в языке».¹ В 40-е годы работа Фадеева над текстом произведения идет в направлении все более строгого пересмотра смысла отдельных выражений, слов, эпитетов.

Гениальный труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» явился и для художников слова могучим оружием в их борьбе за народность языка советской литературы, за повышение художественного мастерства. Появление этого труда помогло советским писателям острее осознать те погрешности языка, стиля, художественной формы произведений, которые ранее ими не замечались и не осознавались. Примечательно, что если в изданиях 40-х годов Фадеев за целое десятилетие внес в «Разгром» 18 исправлений, то, подготавливая издание 1951 года, он сделал 16 поправок, что, несомненно, находится в связи с теми высокими требованиями, которые предъявляет к художникам слова гениальный труд товарища Сталина.

В итоге можно отметить, что, работая над стилем «Разгрома» в процессе его повторных изданий, Фадеев добивался простоты

¹ А. Фадеев. Съезд советских писателей и социалистическая культура. «На рубеже», 1935, № 2, стр. 84.

и ясности художественных средств и приемов, выразительности литературного языка, устраняя элементы языкового натурализма.

Значительность идейного замысла, большая, упорная и взыскательная работа по его реалистическому воплощению, умелое освоение литературной традиции русских классиков, сознательное стремление создать художественную форму, доступную для широких народных масс, — вот те основные условия, которые определили высокие художественные достоинства выдающегося произведения ранней советской прозы — романа «Разгром».

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗМЕНЕНИЯ, ВНЕСЕННЫЕ А. ФАДЕЕВЫМ В ТЕКСТ «РАЗГРОМА»

(1927—1951 годы)

Публикации отдельных глав «Разгрома»:

1. «Октябрь», 1925, № 7, июль. — Под заглавием «Двос» объединены главы: Морозка. — Мечик. — Нюхом (в 1940 году название изменено — Шестое чувство). — Один. — Мужики. — Угольное племя (последние две главы объединены в 1936 году в одну). — Вряги.
2. «Октябрь», 1925, № 12, декабрь. — Под заглавием «Страда» объединены главы: Первый ход. — Мечик в отряде. — Начало (в 1936 году название изменено — Начало разгрома). — Страда.
3. «Молодая гвардия», 1926, № 7, июль. — Под заглавием «Пути-дороги» объединены главы: Пути-дороги. — Груз.
4. «Молодая гвардия», 1926, № 12, декабрь. — Под заглавием «Трясина» объединены главы: Разведка Метелицы. — Три смерти. — Трясина.
5. А. Фадеев. Большевики. Рассказы. Ростов н/Д., 1926. — Глава «Левинсон».
6. А. Фадеев. Разгром. (1-е изд.). «Прибой», Л., 1927. — Впервые глава «Деятнадцать».¹

¹ Кроме журналов «Октябрь» и «Молодая гвардия», отдельные главы печатались также в периодических органах Северо-Кавказского края:

Морозка. — «Советский юг», 1925, № 163, 19 июля, литературная страница. — Совпадая по названию с первой главой, публикуемый в «Октябре», отрывок в тот состоял из части главы третьей «Шестое чувство» (от слов: «В думах непривычно тяжелых» до конца главы) и части главы шестой «Левинсон» (от слов: «В комнате стало жарко и вельно от дыма» до конца главы).

Морозка. — Мечик. — «Лава», 1925, № 2—3, август.

Начало. — «Лава», 1925, № 4, сентябрь.

Мечик в отряде. — «Советский юг», 1926, № 19, 24 января, литературная страница.

Груз. — «Лава», 1926, № 2, февраль.

Отдельные издания «Разгрома»:

- I. А. Фадеев. Разгром. «Прибой», Л., 1927, 214 стр.
- II. А. Фадеев. Разгром. Изд. 2-е, «Прибой», Л., 1927, 219 стр.
- III. А. Фадеев. Разгром. — Против течения. — Разлив. Изд. 3-е, ЗИФ, М.—Л., 1928, 357 стр.
- IV. А. Фадеев. Разгром. Госиздат, М.—Л., 1929, 191 стр.
- V. А. Фадеев. Разгром. ГИХЛ, М.—Л., 1932, 239 стр.
- VI. А. Фадеев. Разгром. ГИХЛ, Л., 1933, 152 стр.
- VII. А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1936, 183 стр.
- VIII. А. Фадеев. Разгром. «Художественная литература», М., 1937, 237 стр.
- IX. А. Фадеев. Разгром. «Советский писатель», М., 1940, 182 стр.
- X. А. Фадеев. Разгром. — Молодая гвардия. «Советский писатель», М., 1947, 708 стр.
- XI. А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1947, 222 стр.
- XII. А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1949, 159 стр.
- XIII. А. Фадеев. Разгром. Гослитиздат, М., 1951, 158 стр.

В пункте «а» приводится первоначальный текст романа, в пункте «б» — внесенные в последующие издания исправления. В скобках указывается порядковый номер приведенных списков изданий (первая цифра) и страница (вторая цифра). Курсивом выделены слова, подвергшиеся замене или исключению из текста.

Глава 1. Морозка

1. а) «вбирали Морозку вместе с унтами» (I, 8).
- б) «вбирали Морозку вместе с сапогами» (VII, 3).
2. а) «Жулик», — подумал ординарец, обидчиво хлопая веками, и тут же привычно обобщил: все жиды жулики (I, 8).
- б) Выделенное курсивом исключено (XIII, 5).
3. а) «ты тут со своим пукетом» (I, 9).
- б) «ты тут со своим пакетом» (VII, 4).
4. а) «В теплой пелене качались синие шапки Сихотэ-Алинского хребта. От хлебных медовых запахов вздувались у Морозки ноздри, распускались морщины, сияли лампадками глаза, широко и ровно вздымалась грудь, накалялась от солнца, как медь.
- «В груди — спокойной черномземной силой неизвестных прадедов — расцвели изъеденная угольной пылью души» (I, 10).
- б) Выделенное курсивом исключено (X, 9).
5. а) «Там научился презрительно, как все, смотреть на „пешую кобылку“» (I, 11).
- б) «Там научился презрительно, как все кавалеристы, смотреть на „пешую кобылку“» (XIII, 8).
6. а) «хлопающий кустарник» (I, 12).
- б) «хлопающий кустарник» (VIII, 9).
7. а) «Ложись... твою мать! — крикнул Морозка» (I, 13).
- б) Выделенное курсивом исключено (III, 16).
8. а) «Ложись... — стервенел, хрипел Морозка» (I, 13).
- б) Выделенное курсивом исключено (XIII, 10).
9. а) «— Молчи, зануда!... — прошипел Морозка» (I, 13).
- б) «— Молчи, зануда!... — прошептал Морозка» (XI, 13).

Глава II. Мечик

10. а) «— Как же ты, паскуда, тудыт твою мать... тв-вою м-мать!» (I, 16).
- б) Выделенное курсивом исключено (IX, 13).

11. а) «Напевным голосом, как деревенский дьячок, Пика рассказывал о сыне» (I, 17).
- б) «Напевным голосом, как деревенский дьячок, Пика рассказывал о сыне» (XI, 19).
12. а) «— *На перздох слаба*» (о Варе) (I, 18).
- б) Исключено (III, 23).

Глава III. Шестое чувство

13. а) «он плавно шел на рысях, чуть-чуть вдрагивая на ходу, как пламя свечи.
«И на косарей, на труд их,—простой, привычно тяжелый и похоронный: от солнца до солнца,—Морозка смотрел презрительно сощуренным взглядом. За хребтом, где так же возится на полях обожженный своим богом дед,—люди, похожие на Морзюку, взнуздали заросшие хаосом перевалы стальными тросами взмыленных, упорных, как машина, дней» (I, 20—21).
- б) Выделенное курсивом исключено (I, 22).
14. а) «—Ну, а чего-нибудь такого особенного. . . не чувствовалось?» (I, 23).
- б) Выделенное курсивом исключено (VIII, 26).

Глава IV. Один

15. а) «и душа его сжалась, как раненый зверек, в смятении и боли» (I, 25).
- б) Выделенное курсивом исключено (V, 20).
16. а) «Даже в госпитале, где сонная тишина дышала любовью и миром» (I, 25).
- б) «Даже в госпитале, где таежная тишина дышала любовью и миром» (IX, 24).
17. а) «Двое ребят» (I, 25).
- б) «Двое парней» (XIII, 23).
18. а) «Мечника тронуло его неожиданное участие, будто жесткий клубок распустился в горле нечаянно тепло и мягко» (I, 27).
- б) Выделенное курсивом исключено (IX, 26).
19. а) «Доктор сильнее замигал глазами и так внезапно опустился на пенек, словно его сзади ударили под коленки. Он долго не мог найти удобного положения и ерзал на пеньке» (I, 28).
- б) Выделенное курсивом исключено (IX, 27).
20. а) «—я сейчас приду,—сказала Варя другому» (I, 29).
- б) Выделенное курсивом исключено (III, 38).

Глава V. Мужики и угольное племя

21. а) «Али строчное что?» (I, 29).
- б) «Али срочное что?» (VI, 25).
22. а) «Кто-то сутулый и жесткий, с одним блестящим во тьме глазом, вырос над толпой» (I, 30).
- б) «Кто-то высокий, сутулый и жесткий, с одним блестящим во тьме глазом, вырос над толпой» (V, 38).
23. а) «—Тьфу, твою мать, прости господи!» (I, 30).
- б) Выделенное курсивом исключено (II, 36).
24. а) «Разгонят... непременно разгонят...—думал он сосредоточенно, и мысль эта рождала вслед другие—практически-ясные и четкие» (I, 31).

- 6) «Плохо дело, — думал он сосредоточенно, — совсем худо» (IX, 31).
25. а) «— Не всякому слуху верь, — скавал Левинсон наставительно» (I, 32).
- 6) Выделенное курсивом исключено (VII, 32).
26. а) «словно никогда не ожидал» (I, 32).
- 6) Выделенное курсивом исключено (III, 43).
27. а) «Заговорили сначала несколько человек туманно и нетвердо, путаясь в мелочах, потом ввязались другие, сход постепенно расходился» (I, 33).
- 6) Выделенное курсивом исключено (XIII, 31).
28. а) «не жаль з... для хорошего человека» (I, 34).
- 6) «не жаль дерьма для хорошего человека» (VII, 34).
29. а) «смотря почему-то на деда Евстафия» (I, 34).
- 6) Выделенное курсивом исключено (IX, 35).
30. а) «— Дубов... Дубов... — позвал спокойно» (I, 35).
- 6) «— Дубов... Дубов... — спокойно сказал он» (IX, 35).
31. а) «— А тут всякая св-воличь, — вспомнил он вдруг сладкоголосого Чижика, — учить будет!.. Эх, не смотрели бы глаза... — Он безнадёжно махнул рукой и счас» (I, 35).
- 6) Выделенное курсивом исключено (I, 42).
32. а) «Они говорили теперь спокойно, не торопясь, точно шли с работы, а не со сходимки.
- «— Правильный жидок, — скавал один, видно, про Левинсона» (I, 37—38).
- 6) Выделенное курсивом исключено (XIII, 35).

Глава VI. Левинсон

33. а) «покорять дивчат на вечорке» (5, 62).
- 6) «покорять девчат на вечорке» (VIII, 52).
34. а) «он не ходит к дивчатам» (5, 62).
- 6) «он не ходит к дсачатам» (VIII, 52).
35. а) «знал, что о нем думают, как о человеке „особой породы“» (5, 62).
- 6) «знал, что о нем думают именно как о человеке „особой породы“» (I, 47).
36. а) «В равной мере он никогда не пытался высмеивать юного Бакланова за подражание себе. В его годы он также подражал людям, учившим его» (5, 62).
- 6) «В равной мере он никогда не пытался высмеивать юного Бакланова за подражание. В его годы Левинсон также подражал людям, учившим его» (III, 53).
37. а) «заставили сразу решать множество задач со множеством неизвестных» (5, 64).
- 6) «заставили сразу решать задачу со множеством неизвестных» (IX, 42).
38. а) «Левинсон подчеркнул ногтем „Раздел IV“» (5, 64).
- 6) «Левинсон насмешливо подчеркнул ногтем „Раздел IV“» (III, 56).
39. а) «Раздел „Очередные задачи“ состоял из пяти пунктов; из них четыре показались Левинсону глупыми и невыполнимыми («Эх, плохо без Моисея», — подумал он, — только теперь больно почувствовал арест Крайзельмана)» (5, 65).
- 6) Выделенное курсивом исключено (XIII, 39).
40. а) «Только вот, как мы с овсом, потому» (5, 66).
- 6) «Только вот, как быть с овсом, потому» (VIII, 56).
- в) «Только вот, как быть с овсом» (IX, 44).

41. а) «Да ты чем думаешь, головой или головкой?» (5, 66).
б) «— Да ты чем думаешь, головой ли?» (III, 57).
42. а) «К известиям командира отнеслись различно» (5, 67).
б) «К известиям Левинсона отнеслись различно» (III, 58).
43. а) «Метелица выставил собственный план отступления» (5, 67).
б) «Метелица выставил свой план отступления» (VIII, 59).
44. а) «В ответном письме в город и Сташинскому» (5, 68).
б) «В ответных письмах в город и Сташинскому» (I, 53).
45. а) «прочел его» (5, 68).
б) «перечел его» (IX, 46).
46. а) «Дневальный, крепко обняв винтовку, спал под навесом» (5, 69).
б) «Дневальный, обняв винтовку, крепко спал под навесом» (VIII, 60).
47. а) «уход из села намерен им на ближайшую ночь» (5, 70).
б) Выделенное курсивом исключено (VIII, 62).

Глава VII. Враги

48. а) «В письме к Сташинскому, которого Левинсон знал еще по городу» (1, 38).
б) «В первом письме к Сташинскому, отправленном еще на другой день после памятного мужицкого схода» (I, 56).
49. а) «с каждого людского душевного донышка» (1, 38).
б) Выделенное курсивом исключено (XIII, 44).
50. а) «дятел забил по коре с небывалым остервенением» (1, 38).
б) «дятел забил по коре с небывалым ожесточением» (IX, 49).
51. а) «Мечик, не глядя, устоялся поверх барака, и мысль» (1, 39).
б) «Мечик не глядел на нее, и мысль» (V, 64).
52. а) «Это у Дубова там» (описка) (1, 39).
б) «Это у Шалдыбы там» (1, 58).
53. а) «А может быть, это шло от земли» (1, 40).
б) «А шло это от земли» (II, 60).
54. а) «в качающемся мягком вагоне» (1, 40).
б) Выделенное курсивом исключено (IX, 52).
55. а) «Пришло из отряда новое письмо» (1, 41).
б) «Пришло из отряда второе письмо» (I, 60).
56. а) «испытывая страшную неловкость» (1, 41).
б) «впервые испытывая неловкость» (VII, 52).
57. а) «сказал он сторожко» (1, 42).
б) «сказал он осторожно» (VIII, 68).
58. а) «— Заделаешь тебе, как же, ежели тут целый взвод работает — ноги, поди, расставлять не поспеваешь. Да ты не кричи! — оборвал он ее гневно, — не то» (1, 43).
б) «— Заделаешь тебе, как же, ежели тут целый взвод работает. Да ты не кричи! — оборвал он ее ~~гневно~~, — не то» (III, 68).
в) Выделенное курсивом исключено (IV, 57).
59. а) «Мечик — с той подсознательной уверенностью, которая не имеет будто видимых оснований, но не допускает никаких сомнений, — понял, что у Морозки с Варей „ничего не вышло“» (1, 43).
б) Выделенное курсивом исключено (X, 51).
60. а) «— Сидите тут в тылу б...и» (1, 44).
б) Выделенное курсивом исключено (III, 69).
61. а) «— Совесть моя где?! — кричал Морозка в ответ на вопрос Мечика, где у него совесть. — Совесть моя в штанах!» (1, 44).
б) Выделенное курсивом исключено (III, 70).

Глава VIII. Первый ход

62. а) «Дорога бежала навстречу — под лошадиные копыта, как бесконечная упругая лента» (2, 3).
 б) Выделенное курсивом исключено (I, 65).
63. а) «Морозка разворошил слежавшуюся пыль воспоминаний» (2, 4).
 б) «Морозка разворошил даониншнюю слежавшуюся пыль воспоминаний» (I, 67).
64. а) «— Да дезельтиры тут прошли» (2, 4).
 б) «— Да дезертиры тут прошли» (IV, 63).
65. а) «чтобы опоздать в четвертый» (2, 5).
 б) «чтобы опоздать в четвертый раз» (V, 76).
66. а) «— Отвез я пукет в полной исправности» (2, 7).
 б) «— Отвез я пакет в полной исправности» (VII, 62).
67. а) «— Левинсон... тво-ю мать... н-номер!» (2, 7).
 б) «— Левинсон... эт-то н-номер!» (III, 77).
68. а) «пока не налетел на взводного и не опрокинул ружейного масла со всеми наганными частями» (2, 8).
 б) Выделенное курсивом исключено (V, 81).
69. а) «не мог собрать людей» (2, 9).
 б) «не мог найти людей» (III, 80).
70. а) «Он (Левинсон, — А. Б.) вообще говорил немного, но упорно бил в одно место, будто вколачивал тупой массивный гвоздь» (2, 11).
 б) Выделенное курсивом исключено (IX, 67).
71. «— Сми-и-ирио... справа по три... а-а-арш! — Встал, задрожал, размахнулся плетью» (2, 11).
 б) Выделенное курсивом исключено (I, 77).
72. а) «из-за древних отрогов» (2, 11).
 б) «из-за древних сихотеалиньских отрогов» (I, 77).

Глава IX. Мечик в отряде

73. а) «доставляет самому помощнику» (2, 11).
 б) Выделенное курсивом исключено (IX, 68).
74. а) «какой-то своей вины перед ним» (2, 12).
 б) Выделенное курсивом исключено (VIII, 89).
75. а) «Ей казалось, что только он — такой красивый, скромный и нежный — способен удовлетворить ее тоску материнства и что любила она его именно за это. (На самом деле такое убеждение родилось в ней уже после того, как она полюбила Мечика, а бесплодие ее имело физические причины, не зависящие от личных желаний)» (2, 12).
 б) Выделенное курсивом исключено (X, 63).
76. а) «гневная Морозкина фигура» (2, 12).
 б) «гневная фигура Морозки» (IX, 69).
77. а) «краснея за рукава, которые забыл отвернуть» (2, 14).
 б) «краснея за свои засученные рукава, которые забыл отвернуть» (II, 87).
78. а) «Он надавил курок» (2, 14).
 б) «Осмелев, он надавил курок» (VII, 72).
79. а) «— Ездить однае можно» (2, 15).
 б) «— Ездить однако можно» (VI, 61).
80. а) «Мечик с дрожью в губах смотрел куда-то поверх лошади и не слушал. Его бодрое партизанское настроение испарилось, как вода из мелкой посуды» (2, 15).
 б) Выделенное курсивом исключено (IX, 73).

81. а) «— очень *помогать*» (2, 16).
 б) «— очень *помогает*» (IX, 74).
 82. а) «тычася в темноте в чужое сено» (2, 16).
 б) Выделенное курсивом исключено (V, 96).
 83. а) «подумал Мечик и, как в прежние дни, почувствовал себя одиноким, окруженным опасностями, Морозкой, темными, *незнакомыми улицами*» (2, 16).
 б) «подумал Мечик и, как в прежние дни, почувствовал себя одиноким, окруженным опасностями, *в виде Морозки, темных, незнакомых улиц*» (I, 89).
 84. а) «Левинсон сидел у самого *огня*» (2, 17).
 б) «Левинсон сидел у самого *костра*» (VIII, 97).
 85. а) «но ему казалось, что *только* он *сядет* к *огню*, все *посмотрят* на него с удивлением» (2, 17).
 б) Выделенное курсивом исключено (V, 98).
 86. а) «звучало теперь сознание *превосходства*» (2, 18).
 б) «звучало теперь сознание *своего* *превосходства*» (I, 92).

Глава X. Начало разгрома

87. а) «Где... *пройтись?*» (2, 19).
 б) «Где... *пройти?*» (VIII, 102).
 88. а) «Отрывочные сведения, которые удавалось *никогда* *собрать*, рисовали жестокую картину развала и *мучительного* *тления*. *Кованый* *смертью* *сапог* *безжалостно* *раскидывал* *муравейники*, а *обезумевшие* *муравьи* *или* *в* *отчаянии* *кидались* *под* *сапог*, *или* *беспорядочными* *толпами* *расползались* *в* *неведомые* *дали*, *чтобы* *снять* *в* *собственной* *кислоте*» (2, 20).
 б) Выделенное курсивом исключено (XIII, 70).
 89. а) «поля пестрели *бабьими хустками*» (2, 23).
 б) «поля пестрели *бабьими плитками*» (IX, 84).
 90. а) «с *расплывшимся* *лицом*» (2, 23).
 б) «с *расплывшимся* *счастливым* *лицом*» (IX, 85).
 91. а) «*третья* *пуля* *попала* *в* *перекос*» (2, 24).
 б) «*третий* *патрон* *попал* *в* *перекос*» (I, 100).
 92. а) «Припав на дно, он чувствовал, как *в* *дикой* *радости* *его* *избавления*, *в* *ее* *горячей* *и* *трусливой* *пыли*, *корчится* *убитый* *им* *японец*» (2, 24).
 б) «Припав на дно, он чувствовал *дикую* *радость* *избавления* *и* *то*, *как* *в* *горячей* *пыли* *корчится* *убитый* *им* *японец*» (IX, 85—86).
 93. а) «Он видел его, лежащим на койке с *безжалостно* *опущенными* *руками*» (2, 25).
 б) «Он видел его, лежащим на койке с *безжизненно* *опущенными* *руками*» (I, 102).
 94. а) «не страх, а *скорее* *мучительное* *ожидание*» (2, 27).
 б) Выделенное курсивом исключено (III, 108).
 95. а) «Впереди шагал Левинсон, но *выглядел* *таким* *маленьким*» (2, 27).
 б) «Впереди шагал Левинсон, он¹ *выглядел* *таким* *маленьким*» (XI, 110).
 96. а) «*нельзя* *было* *отличить*» (2, 27).
 б) «*трудно* *было* *отличить*» (V, 117).

¹ В прежних изданиях *но* вместо *он* являлось, очевидно, опечаткой.

Глава XI. Страда

97. а) «Дни побежали, как страдное полотно из-под жестокой, властной машины, где каждая пядь, похожая на другую, — плод бессонных ночей и нечеловеческих усилий. Но снова по дням людской неутомимый челнок» (2, 28).
- б) Этот абзац, открывавший главу «Страда», исключен (XII, 79).
98. а) «как-то нелепо держал в руках тяжелое седло» (2, 28).
- б) «как-то нелепо и унижительно держал в руках тяжелое седло» (III, 112).
99. а) «метался по многочисленным улахинским притокам» (2, 28).
- б) Выделенное курсивом исключено (V, 118).
100. а) «Мечик всегда с болью смотрел на его тощую спину в неровных земляных буграх, похожую на выбранное картофельное поле» (2, 29).
- б) Выделенное курсивом исключено (XIII, 81).
101. а) «Вон уж и рыба уплывает» (2, 29).
- б) «Вот уж и рыба уплывает» (XI, 114).
102. а) «— Я бы сейчас рыбу ловил» (2, 32).
- б) «— Я бы сейчас рыбу ловил» (IX, 97).
103. а) «он расстегнул полевую сумку» (2, 33).
- б) Выделенное курсивом исключено (V, 126).
104. а) «Мечик навзничь упал на землю и уткнулся лицом в ладони» (2, 34).
- б) «Мечик ничком упал на землю и уткнулся лицом в ладони» (XII, 86).
105. а) «Он пролежал так неизвестно сколько времени, будто плавал в огромной, неживой пустоте, как в кошмарном сне» (2, 34).
- б) Выделенное курсивом исключено (IX, 99).
106. а) «Все оказалось таким простым» (2, 35).
- б) Выделенное курсивом исключено (VIII, 130).
107. а) «лицо его было спокойно и важно» (2, 35).
- б) «лицо его было спокойным и кротким» (I, 117).
108. а) «Случится, будешь на Сучане, — сказал он медленно, — передай, пусть не плачут... Все там будем... — подумав немного, добавил: — Сынишка там есть у меня, Федей звать... об ем не забывайте... Давай что ли... — оборвал дрогнувшим голосом» (2, 35).
- б) «Случится, будешь на Сучане, — сказал он медленно, — передай, чтоб не больно уж там... убивались... Все к этому месту придут... Да?.. Все придут, — повзгорил он с таким выражением, точно мысль о неизбежности смерти людей еще не была ему совсем ясна и доказана, но она была именно той мыслью, которая лишала личную — его, Фролова, — смерть ее особенного, отдельного, страшного смысла и делала ее — эту смерть — чем-то обыкновенным, свойственным всем людям. Немного подумав, он сказал: — Сынишка там у меня есть... на руднике... Федей звать... Об нем чтоб вспомнили, когда обернется все, — помочь там чем или как... Да давай, что ли! — оборвал он вдруг сразу отсыревшим и дрогнувшим голосом» (I, 118).
109. а) «Кривя побелевшие губы, знобась и мигая, Сташинский поднес ему мензурку. Фролов поддержал ее обеими руками и выпил» (2, 35).
- б) «Кривя побелевшие губы, знобась и страшно мигая одним глазом, Сташинский поднес мензурку. Фролов поддержал ее обеими руками и выпил» (IX, 101).
110. а) «Мечик, спотыкаясь об валежины» (2, 35).
- б) «Мечик, спотыкаясь о валежник» (VIII, 131).

111. а) «— Что — не дала?» (О Варе) (2, 36).
 б) «— Что — не далась?» (III, 123).
 112. а) «— А ну, может мне посчастливилось! Дашь!» (2, 36).
 б) Выделенное курсивом исключено (X, 91).

Глава XII. Пути-дороги

113. а) «Его маленький горбоносый конек» (3, 7).
 б) «Его маленькая горбоносая лошадка» (II, 123).
 114. а) «— Коня не забудьте» (3, 7).
 б) «— Лошадь не забудьте» (III, 125).
 115. а) «Может быть, он очень скоро погибнет от пули, ненужный никому» (3, 8).
 б) «И он, может быть, очень скоро погибнет от пули, ненужный никому» (IV, 110).
 116. а) «— Может, и ты с ей спал» (3, 8).
 б) «— Может, и ты с ней спал» (VIII, 139).
 117. а) «попав подогнутыми ногами в воду» (3, 9).
 б) «попав подогнутыми задними ногами в воду» (III, 129).
 118. а) «Две больших узловатых руки сердито вклинились между ними» (3, 9).
 б) «Две больших узловатых руки спокойно вклинились между ними» (III, 130).
 119. а) «— стерва... его мать... гадов таких» (3, 9).
 б) Выделенное курсивом исключено (III, 130).
 120. а) «будто все пойдет еще по-хорошему» (3, 10).
 б) Выделенное курсивом исключено (XI, 133).
 121. а) «— кочевряжится» (Чиж о Варе) (3, 11).
 б) «— ломается» (VII, 111).
 122. а) «Он подмигнул и рассмеялся, будто хотел сказать: „это, конечно, совсем невозможно, но согласиться, что это приятно“. — Ты бы спал с бабой, а? Товарищ доктор? — юродствуя, спросил он Сташинского.
 — Я бы спал, — не дослышав, серьезно ответил Сташинский» (3, 12).
 б) Выделенное курсивом исключено (XIII, 98).
 123. а) «сказала она с кривой улыбкой» (3, 13).
 б) «сказала она с неестественной улыбкой» (IX, 114).
 124. а) «Она почувствовала в ногах знакомую теплую слабость и, подчиняясь ей, покорно опустилась на землю, согреваемая горячим мужским дыханием» (3, 14).
 б) «Она почувствовала в теле знакомую теплую слабость и, подчиняясь ей, покорно опустилась на землю, согреваемая горячим мужским дыханием» (III, 139).
 в) Весь этот последний в главе абзац исключен (X, 103).

Глава XIII. Груз

125. а) «яркожелтые оробевшие листья березок» (3, 14).
 б) Выделенное курсивом исключено (IX, 116).
 126. а) «— Не то, не то — кровь другая: скупая, хитрая, трусы они все... да что там! — Морозка, упустив березку, чтобы не потерять такт, хлестнул себя по сапогу. — А с чего бы, кажись, трусить, хитрить, скупиться?» (3, 14).
 б) «Не то, не то — кровь другая: скупые, хитрые они... да что там! — Морозка, упустив березку, чтобы не потерять такт, хлестнул себя

- по сапогу. — А с чего бы, кажись, хитрить, скупиться?» (X, 103—104).
127. «кажного», «в каждом» (в диалоге) (3, 14).
- б) «каждого», «в каждом» (VIII, 151—152).
128. а) «— а взвод он набрал? *Дезертир к дезертиру, — вот семья!*» (3, 14).
- б) Выделенное курсивом исключено (XIII, 101).
129. а) «— Ладно, — сказал подрывник, нисколько не обескураженный, — пушай у тебя никого, не в том дело, — у меня теперь тоже никого. Рудник наш возьмем... Ну, ты, правда, еще российский, а Морозка? Он окромя своего рудника ничего не видал... Ведь не видал?» (3, 15).
- б) «— Ладно, — сказал подрывник, нисколько не обескураженный, — пушай у тебя никого, не в том дело, — у меня теперь тоже никого. Рудник наш возьмем... Ну, ты, правда, еще российский, а Морозка? Он окромя своего рудника почти что ничего не видал... *Ведь не видал?*» (I, 136).
- в) «— Ладно, — сказал подрывник, нисколько не обескураженный, — пушай у тебя никого. Рудник наш возьмем... Ну, ты, правда, еще российский, а Морозка? Он окромя своего рудника почти что ничего не видал» (II, 139).
- г) «— Нехорошо ты говоришь о народе, — сказал подрывник, нисколько не обескураженный. — Ладно, пушай у тебя никого, не в том дело — у меня теперь тоже никого. Рудник наш возьмем... Ну, ты, правда, еще российский, а Морозка? Он, окромя своего рудника, почти что ничего не видал» (XIII, 102).
130. а) «Морозка совсем не чувствовал в себе того мужицкого груза, о котором так уверенно говорил Гончаренко (*и который он, должно быть, действительно нес на своем могучем хребте*)» (3, 15).
- б) Выделенное курсивом исключено (I, 138).
131. а) «Сам он тоже исправный партизан» (3, 15).
- б) «Сам он, *Морозка*, тоже исправный партизан» (I, 138).
132. а) «— Вот язви его в свет, *о бога мать!*... — присоединился Морозка» (3, 16).
- б) Выделенное курсивом исключено (XIII, 104).
133. а) «Но так как еще лучше того он знал» (3, 16).
- б) Выделенное курсивом исключено (VIII, 156).
134. а) «сухой хрустящий звук выщипываемой травы» (3, 17).
- б) «мокрый хрустящий звук выщипываемой травы» (VII, 121).
135. а) «отшуршали в траве неспешные шаги *равволящего*» (3, 17).
- б) «отшуршали в траве неспешные шаги *равволящих*» (XI, 147).
136. а) «как можно скорее *нужно* уйти из отряда» (3, 18).
- б) Выделенное курсивом исключено (V, 158).
137. а) «— Ну, ничего, скоро *нам* легче будет» (3, 18).
- б) «— Ну, ничего, скоро *вам* легче будет» (III, 148).
138. а) «— Нет, не курю... так, иногда балуюсь, — поспешно добавил Мечик, вспомнив про Варин кисет и думая почему-то, что Левинсон обязательно должен знать про существование этого кисета» (3, 18).
- б) «— Нет, не курю... так, иногда балуюсь, — поспешно добавил Мечик, вспомнив про варин кисет, хотя Левинсон и не мог знать про существование этого кисета» (IX, 123).
139. а) «Но об этом не было возможности говорить *сейчас*» (3, 20).
- б) «Но об этом не было возможности говорить *теперь*» (VIII, 163).
140. а) «Он думал о том, как Мечик все-таки слаб, ленив и безволен и как же, на самом деле, *безрадостна* та страна, что в изобилии

плодит таких людей — никчемных и нищих. „Ведь именно у нас, на нашей земле, — думал Левинсон, заостряя шаг и все чаще пыхая цыгаркой, — где миллионы людей живут ископом сексов по медленному, ленивому солнцу, живут в грязи и бедности, пахнут первобытной сохой, верят в влого и глупого бога, именно на такой земле, на таком скудоумии только и могут расти такие ленивые и безвольные люди, такой никчемный пустоцвет» (3, 20).

б) Вся цитата пункта «а», кроме *все* (VIII, 165).

в) Вся цитата пункта «б», кроме *на таком скудоумии* (IX, 126)

г) «Он думал о том, как Мечик все-таки слаб, ленив, безволен и как же, на самом деле, *безрадостно, что в стране плодятся еще такие люди, — никчемные и нищие.* „Да, до тех пор пока у нас, на нашей земле, — думал Левинсон, заостряя шаг и чаще пыхая цыгаркой, — до тех пор пока миллионы людей живут *еще в грязи и бедности, по медленному, ленивому солнцу, пахнут первобытной сохой, верят в влого и глупого бога, до тех пор могут рождаться на ней такие ленивые и безвольные люди, такой никчемный пустоцвет*“» (XII, 110).

141. а) «Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, и *управлять тем, что есть,* — вот к какой — самой простой и самой нелегкой — мудрости пришел Левинсон» (3, 21).

б) «Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, *приблизжать то, что рождается и должно быть,* — вот к какой — самой простой и самой нелегкой — мудрости пришел Левинсон» (IX, 127—128).

142. а) «Он шел, уже не разбирая дороги, и холодные росистые ветви освежали его лицо, он чувствовал прилив *каких-то необыкновенных сил, как бы* вдыхавших его *над родимой оболочкой (не к новому ли человеку, которого он жаждал всеми силами души?)* — и с этой обширной, земной, человеческой высоты он господствовал над своими недугами, над слабым своим телом» (3, 21).

б) «Он шел, уже не разбирая дороги, и холодные росистые ветви освежали его лицо, он чувствовал прилив *необыкновенных сил, вдыхавших его на недостижимую высоту, и с этой обширной, земной, человеческой высоты он господствовал над своими недугами, над слабым своим телом*» (XIII, 111).

Глава XIV. Разведка Метелицы

143. а) «омшаника, как видно, *давно* заброшенного людьми» (4, 3).

б) «омшаника, как видно, *давным-давно* заброшенного людьми» (VII, 129).

144. а) «А ты, откуда сам?» (4, 5).

б) Выделенное курсивом исключено (XI, 159).

145. а) «— И двор весь попалили, да не у нас *одних*, а дворов двенадцать, не мене, и каждый месяц наезжают» (4, 5).

б) «— И двор весь попалили, да не у нас *одних*, а дворов двенадцать, не мене, и каждый месяц наезжают» (I, 158).

в) «— И двор весь попалили, да не у нас *одних*, а дворов двенадцать, не мене, и *каждый* месяц наезжают» (III, 162).

146. а) «в густой тени под плетнями никто не шептал о любви в эту осень. Метелица, как всегда в минуты опасности, охваченный чувством презрения ко всему и готовности на все, — презрительно поджимал губы, озядывая пустые скамейки, и лился неизвестно на что» (4, 6).

- 6) Выделенное курсивом исключено (VII, 134).
147. а) «бесшумно и быстро перемахнул через забор» (4, 6).
 б) Выделенное курсивом исключено (IX, 134).
148. а) «Ему сразу не захотелось страдать» (4, 8).
 б) «Дневальному сразу не захотелось страдать» (III, 167).
149. «Что случилось с Метелицей? — эта мысль теперь целиком овладела им (Левинсоном, — А. Б.). Неужели погиб?» (4, 10).
 б) Выделенное курсивом исключено (I, 166).
150. а) «Он всегда испытывал к этому человеку какое-то смутное влечение» (4, 10).
 б) Выделенное курсивом исключено (I, 166).
151. а) «Метелица правился ему за ту необыкновенную физическую цепкость, какую-то животную, жизненную силу» (4, 10).
 б) Выделенное курсивом исключено (I, 166).

Глава XV. Три смерти

152. а) «вопрос о собственной жизни и смерти почему-то сразу перестал интересовать его» (4, 11).
 б) Выделенное курсивом исключено (III, 172).
153. а) «вместе с серым, дрожащим и хилым утренним светом вошли в сарай два таких же хилых, точно помятых казака» (4, 11).
 б) Выделенное курсивом исключено (IX, 143).
154. а) «Метелица рассердился еще сильнее, чем если бы насмеялись и издевались над ним» (4, 12).
 б) «Метелица рассердился еще сильнее, чем если бы насмеялись и издевались над ним: вопрос начальника точно пытался установить возможность каких-то человеческих отношений между ними» (IX, 144).
155. а) «обрюзглым лицом, в такой неопрятной и жалкой рыжеватой щетине» (4, 12).
 б) Выделенное курсивом исключено (IX, 144).
156. а) «чья-то большая волосатая голова, с большими испуганными и глупыми глазами» (4, 12).
 б) Выделенное курсивом исключено (I, 171).
157. а) «тени, плясавшие по заплаканной мураве» (4, 12).
 б) Выделенное курсивом исключено (IV, 152).
158. а) «он овладел собой» (4, 16).
 б) «он все же овладел собой» (I, 178).
159. а) «маленькая фигурка на вороном жеребце» (4, 17).
 б) «маленькая бородатая фигурка на вороном жеребце» (II, 185).
160. а) «Шагах в пятидесяти от дороги лежало» (4, 18).
 б) Выделенное курсивом исключено (VIII, 201).
161. а) «— Вон ты где!» (4, 19).
 б) «— Вот ты где!» (XI, 189).
162. а) «поглядывал из-под бровей на тоненькую, черненькую девушку» (4, 19).
 б) Выделенное курсивом исключено (III, 188).

Глава XVI. Трясина

163. а) «захват квартир произошел стихийно» (4, 20).
 б) «захват квартир произошел беспорядочно» (IX, 159).
164. а) «отряд точно распался» (4, 20).
 б) Выделенное курсивом исключено (IX, 159).

165. а) «с густыми и черными, опущенными книзу усами» (4, 20).
 б) «с грязными и черными, опущенными книзу усами» (VI, 133).
166. а) «сказал Костя с досадой и жалостью» (4, 21).
 б) «сказал Костя с досадой и разочарованием» (I, 189).
167. а) «— На... твою мать!» (4, 24).
 б) Выделенное курсивом исключено (III, 198).
168. а) «Особенно трудно приходилось поводьям из *Дубова вавода*» (4, 25).
 б) «Особенно трудно приходилось поводьям из *вавода Дубова*» (XIII, 146).
169. а) «стрельба, доносившаяся оттуда» (4, 26).
 б) «стрельба, доносившаяся с опушки леса» (I, 168).
170. а) «выделить двух человек» (4, 26).
 б) «выделить трех человек» (V, 222).
171. а) «болотную, с лягушиной икрой воду» (4, 27).
 б) «болотную, с пропащей лягушиной икрой, воду» (I, 200).
 в) «болотную, с пропащей лягушиной икрой, воду» (IV, 177).
 г) «болотную, с пропащей лягушечьей икрой, воду» (VII, 170).
 д) «болотную, пропахнувшую лягушечьей икрой, воду» (IX, 170).
172. а) «потерял Дубова, истекшего кровью» (4, 27).
 б) «потерял Дубова, истекшего кровью от бесчисленных ран» (IX, 170).
173. а) «красные безмолвные изуродованные рука» (4, 27).
 б) Выделенное курсивом исключено (VII, 172).

Глава XVII. Девятнадцать

174. а) «Бакланов, свирепо покосившись на шашку, круто обернулся и отряд и крикнул что-то пронзительное и резкое, чего Левинсон уже не мог расслышать» (I, 207—208).
 б) «Бакланов, свирепо покосившись на шашку, круто обернулся и отряд и крикнул что-то пронзительное и резкое, его Левинсон уже не мог расслышать» (XI, 215).
175. а) «Он все время бежал и бежал, напрягая последние силы» (I, 209).
 б) Выделенное курсивом исключено (IV, 186).
176. а) «на самом деле оно длилось не больше минуты» (I, 211).
 б) Выделенное курсивом исключено (VI, 150).
177. а) «молчаливое пространство, что стремительно и одиноко бежало перед ними» (I, 212).
 б) Выделенное курсивом исключено (VIII, 235).
178. а) «нужно было как-то жить и исполнять свои обязанности» (I, 214).
 б) Выделенное курсивом исключено (II, 219).



Т. П. ДЕН

«ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА» А. С. МАКАРЕНКО

(О некоторых художественных особенностях романа)

В «Педагогической поэме» А. С. Макаренко с большой силой звучат основные горьковские темы: перерождение человека под воздействием творческого труда, радость этого труда, борьба за новое сознание и новую этику, новое понимание человеческого счастья, новый человек как полновластный хозяин освобожденной страны.

Эти темы раскрыты Макаренко на новом, необычном материале: жизни коллектива бывших беспризорников в период перехода советских людей на мирную работу по восстановлению народного хозяйства. Вся «Педагогическая поэма» одухотворена великими идеями партии Ленина—Сталина. Глубокая партийность пронизывает идейный замысел романа, все его содержание.

Действие романа «Педагогическая поэма» происходит в период восстановления и реконструкции народного хозяйства. В эти годы с особой силой был выдвинут большевистской партией вопрос о воспитании кадров, о создании новых людей с социалистическим мировоззрением.

В. И. Ленин и И. В. Сталин в своих выступлениях и статьях настойчиво заявляют о недостатке культурных и технических сил, о необходимости «колебать и разрушать самые закоренелые предрассудки, самые твердые, вековые, заскорузлые припычки»,¹ необходимости создавать настоящие кадры, организованные, дисциплинированные, деловые, воспитывать молодежь в духе коммунизма.

Вопрос о воспитании новых людей широко отражен в «Педагогической поэме», он является основной проблемой всего

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 31, стр. 103.

романа. В экспозиции к «Педагогической поэме», в беседе с заведующим губнарообразом об организации колонии, Макаренко заявляет решительно: «...нужно нового человека по-новому делать».¹ Процесс воспитания и перевоспитания людей воспроизведен писателем во всей сложности. Макаренко показывает, как идеи и практические задачи, выдвинутые партией, вдохновляли работу коллектива педагогов и воспитанников:

«Перед коллективом всегда, буквально на каждом шагу, должны стоять образцы нашей борьбы, он всегда должен чувствовать впереди себя коммунистическую партию, ведущую его к подлинному счастью».²

Идейный пафос романа Макаренко — в раскрытии внутреннего роста человека, в изображении формирования социалистического сознания. Отсюда исключительный интерес писателя к характеру своих героев, стремление как можно многообразнее выявить этот характер, подчеркнуть его становление. Этому заданию подчинены портретные характеристики, речь героев, изображение их отношения к труду, сюжет и композиция произведения.

«Педагогическая поэма» создавалась медленно. Первая часть романа писалась в течение восьми лет. Напряженная работа в колонии мешала автору уделять много времени своему литературному творчеству. Вторая часть написана быстрее, в течение двух лет. За работой Макаренко над двумя последними частями внимательно следил М. Горький, требовавший от писателя большого внимания к художественной форме. Сложная и весьма ценная социальная тема — перевоспитание человека в эпоху социализма — нуждалась в ярком художественном воплощении. «Крайне важно дать вашу работу в форме по возможности совершенной»,³ — писал Горький автору.

Макаренко стремился осуществить это строгое требование. Он напряженно работал над своим произведением. Об этом свидетельствуют записные книжки писателя, включившие около 4000 заметок, 185 предварительных характеристик персонажей романа и т. д.

Макаренко много работал над портретами своих героев. Он считал искусство портрета одним из труднейших и полагал, что

¹ А. С. Макаренко. Педагогическая поэма. Гослитиздат, М., 1944, стр. 28. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием соответствующих страниц. Курсив в цитатах принадлежит мне, — Т. Д.

² А. С. Макаренко, Избранные педагогические произведения, М., 1946, стр. 30.

³ А. С. Макаренко, Сочинения, т. I, Изд. Акад. педагог. наук, М., 1950, стр. 745.

оно еще не получило должного развития в советской литературе. «Движения же лица, глаз, рук, описание всех этих движений тела у нас еще не достигло настоящей культуры, и потому нам очень трудно описывать все это»,¹ — говорит он в беседе с начинающими авторами.

Создавая живые портреты своих персонажей, Макаренко обычно весьма сдержан в обрисовке их психологических переживаний. Психология человека в основном раскрывается им путем портретных и речевых характеристик, а также действий, поступков людей.

Макаренко создает разнообразные, и коллективные, и индивидуальные портреты. К первым относятся зарисовки всего коллектива харьковской колонии и отдельных отрядов, а затем куряжан. В коллективном портрете горьковцев Макаренко подчеркивает физическое здоровье и красоту воспитанников: «Они стройны и собраны, у них хорошие, подвижные талии, мускулистые и здоровые, не знающие, что такое медицина, тела и свежие краснотелые лица. Лица эти делаются в колонии, — с улицы приходят в колонию совсем не такие лица» (330).

Враги Макаренко упрекали его за то, что он рисовал своих воспитанников красивыми, они считали созданные им образы идеализированными и сентиментальными. Макаренко не принял эту критику. «... я не принимаю Вашего упрека в том, что в моей повести много красивых. Я такими вижу детей — это мое право. Почему вы не упрекаете Льва Толстого за то, что у него так много красивых в „Войне и Мире“?, — спрашивал Макаренко. — Он любил свой класс, — я люблю мое общество, многие люди кажутся мне красивыми. Докажите, что я ошибаюсь».²

Портреты в «Педагогической поэме» удивительно разнообразны. Автор в основном обращает внимание на движения лица и тела. Особое внимание он уделяет глазам персонажей. У Карабанова «движущиеся моторы черных цыганских глаз», у Лаптя «припухший взгляд», у Лешого «были хорошо пригнаны и снабжены прекрасным вращательным аппаратом огромные черные глаза, и этим глазам от природы было дано определенное назначение — смотреть за тем, что плохо лежит и может быть украдено», у молчаливого Зореня «далекый свет в черных глазах», Ховрах «семафорит своими хорошо оттушеванными гла-

¹ См. высказывания А. С. Макаренко: Беседа с начинающими писателями. — «Литературная учеба», 1938, № 10; Сочинения, т. I, стр. 673—692. Часть характеристик была использована автором в романе «Флаги на башнях».

² А. С. Макаренко. Сочинения, т. III, стр. 459.

зами». У Веры Ветковской в «смеющихся живых глазах прекрасного российско-серебристого стиля... тусклые искорки беспомощного отчаяния слабого зверька». У Олега Огнева «умный рот, живущий в крепком согласии с ловкими, бодрыми серыми глазами».

Многие портреты раскрыты автором путем сопоставления с определенной живописной картиной, скульптурой, предметом. Многие из этих портретов раскрываются не сразу, а на протяжении всего романа. Так созданы красочные и очень яркие портреты Семена Карабанова и Ивана Лаптя. К внешней характеристике своих героев Макаренко обычно возвращается несколько раз, подчеркивая во внешнем облике отражение изменившегося характера и сознания воспитанников колонии.

Грубый, наглый парень с бандитскими наклонностями Осадчий в начале романа носит «умопомрачительный чуб», который мешает ему смотреть на свет божий: «из-под этого чуба он всегда угрюмо и, кажется, с ненавистью поглядывал на заведующего колонией».

Макаренко затем возвращается к портретной характеристике Осадчего, чтобы показать, каким стал этот парень через несколько лет, когда его отправили на рабфак. «Уехал и Осадчий, за которого я заплатил хорошим куском жизни. Был это бандит из бандитов, а уехал в Харьков в технологический институт стройный красавец, высокий, сильный, сдержанный, полный какого-то особенного мужества и силы» (377).

Портреты воспитанников, а также служащих в колонии, нарисованы живо и очень любовно. В этих портретах много индивидуальных, тонко подмеченных черт. Таковы портреты Карабанова, Синенького, Шере и других.

Но есть в «Педагогической поэме» и другая группа портретов. Это портреты той части преподавателей и крестьян-единоличников, с которыми колония вела непрерывную борьбу. При помощи юмора Макаренко тонко анализирует отрицательные черты психики и внешности этих героев. Так, лицо свата Оли Вороновой, беспечного крестьянина Кузьмы Петровича Могорыча автор сравнивает с его засоренным полем: жидкая грязновато-черная борода на этом запущенном лице сопоставляется с жалкой растительностью поля, на котором «ничего путного не растет», а морщины напоминают тропинки, проложенные там во всех направлениях.

С большим юмором воспроизведен портрет горе-преподавателя колонии Родимчика. Здесь использован гоголевский прием сравнения человека с предметом. Родимчик похож лицом на «старый кошелек». Все существительные и глаголы, с помощью

которых характеризуется этот персонаж, тесно связаны с образом этого «старого кошелька»: «У него странное лицо, очень напоминающее старый, изношенный, слежавшийся кошелек. Все на этом лице измято и покрыто красным налетом: нос немного приплюснут и свернут в сторону, уши придавлены к черепу и липнут к нему вялыми, мертвыми складками, рот в случайном кособочии давно изношен, истрепан и даже изорван кое-где от долгого и неаккуратного обращения» (211).

В «Педагогической поэме» существует и третья группа портретов — портреты врагов колонии: педологов из Наробраза. Это черствые, далекие от новой жизни люди, не признающие принципов воспитания, выдвигаемых Макаренко. При зарисовке этих лиц автор прибегает к иронии и даже сатире.

Портретная характеристика сухой и упрямой методистки Брегель отлично раскрывает характер этой недалекой женщины и всю глубину ее неприязненного отношения к Макаренко и его делу.

«Брегель возвышалась на порроне в сером широком платье и напоминала мне памятник Екатерине Великой, — такая Брегель была величественная... В голосе Брегель было столько железа и дерева, что ей могла позавидовать любая самодержица. К довершению сходства, ее рука с указующим пальцем протянулась к одному из колес нашего поезда» (498).

Торжественная лексика («возвышалась», «величественная», «самодержица», «указующий палец» и т. д.), использованная для этой портретной характеристики в ироническом плане, подчеркивает тяжеловесность мысли и ограниченность педолога. В том же ироническом плане дана зарисовка товарища Зои из Наробраза.

Портрет этой истерической женщины с «лошадиным лицом», обрамленным косматыми «светлосоломенными» волосами, с огромными неловкими ногами и яркокрасными руками является в полном смысле этого слова гротеском. Он выражает с большой остротой отвращение автора к этой озлобленной и бестактной представительнице педологии.

В своих портретных характеристиках Макаренко много внимания уделяет не только внешности, но и одежде персонажей.

Подобно Чехову, Макаренко считает что одежда и ее особенности до некоторой степени отражают черты характера человека. Так, показывая развитие коллектива воспитанников, писатель все время отмечает перемену в его внешнем облике. В колонию ребята — бывшие воры и беспризорники — пришли с «модными коками», в новеньких галифе и ботинках. Трудовой быт коренным образом изменил их одеяния.

На первом этапе своей жизни колония была очень бедна и ребятам пришлось отказаться от хороших костюмов, чтобы иметь «копейку на свинарню, семена, жатвеную машину». Но именно в эти годы бедности у ребят зародилось сознательное стремление к опрятности и культурному внешнему облику. Малограмотный фантазер Белухин остроумно высмеивает страстного любителя чтения Вершнева, который щеголяет лохматой головой и изодранной рубашкой: «— А я буду законы писать, как вот тебя одеть, чтобы у тебя приспособленность к человечеству была, а не как к босяку... Какой же ты читатель, если ты на обезьяну похож?» (130). В праздничные дни ребята щеголяют белоснежными рубашками и чистенькими трусами. В период расцвета колонии Макаренко снова возвращается к костюмам воспитанников.

Описание одежды у Макаренко — тонкий штрих, дорисовывающий образ. Так, Макаренко настойчиво отмечает, что воспитательница Екатерина Григорьевна даже в самый трудный период жизни колонии носит чистые, хорошо выглаженные платья. Более конкретным становится образ инспекторши из Наробраза после упоминания об ее красном «не первой чистоты» платье. «Зеленая плюшевая шляпа» на «приват-доцентской шевелюре» инспектора Шарина — штрих, хотя и незначительный, но подчеркивающий фатоватость педолога Шарина. В том же плане дан и контраст между расфранченной инспекторшей Марией Кондратьевной и бедно одетыми ребятами колонии. Автор обращает внимание на «шелковые чулочки», модное клетчатое пальто и взбитые локоны инспекторши, подчеркивая этими деталями несерьезность и пустоту этого «педагога».

Действующих лиц в «Педагогической поэме» очень много, более ста человек. Не все образы удались автору, но значительное число персонажей показано ярко и живо.

Особенно мастерски обрисовал Макаренко образ завхоза колонии Калины Ивановича. Этот старик жадно любит жизнь и активный труд. Он полон инициативы, очень честен и добросовестен. Эти ценные качества помогли ему в преклонном возрасте встретить революцию с открытой душой и найти себе соответствующее место в строительстве социализма. В 1918 году, во время наступления немцев, старик заведовал эвакуацией города Миргорода, в 1920 году он стал деятельным завхозом колонии имени М. Горького. Макаренко дает этот образ в развитии. Он показывает, как Калина Иванович входит в круг новых идей и новых задач. Когда богомольный колесник Козырь запротестовал против применения резиновых шин и заявил: «наш Иисус Христос пешком ходил», Калина Иванович выступает с строгою



А. Макаренко.

отповедью: «А железная дорога? А автомобиль? Как, по твоему? Что ж с того, что твой господь пешком ходил? Значит, некультурный или, может, деревенский, такой же, как и ты. А может, и ходил того, что голодранец, а як бы посадив кто на машину, так и понравилось бы. А то — „пешком ходил!“ Стыдно старому человеку такое говорить» (158).

Старик внимательно следит за ростом и успехами коллектива, переживает его неудачи, болеет за каждого воспитанника и играет немаловажную роль в их воспитании.

Раскрывая этот образ, Макаренко, как и обычно, уделяет большое внимание внешнему портрету Калины Ивановича, особенностям его одежды, дает много деталей, характеризующих его привычки и вкусы.

Читатель видит голубые глаза старика, в которых столько любви к жизни, запоминает его любимые и характерные жесты.

Весьма выразительна речь завхоза Калины Ивановича. Ее образная система глубоко народна. Старик любит прибаутки, пословицы, яркие эмоциональные идиомы, аналогии и антитезы. Речь Калины насыщена диалектизмами, восклицаниями, вопросами, междометиями, проникнута юмором. Даже в самых серьезных и деловых разговорах завхоза проскальзывают юмористические нотки. Вот его высказывание по поводу проекта поставить печи в театре колонии, в помещении, где нет потолка: «Поможет, як бидному рукопожаття. Ты ж видаг что там потолка нету, а крыша железная... Печки топить — значит нагривать царство небесное и херувимов и серахвимов, а вовсе не публику» (266).

Особенно много юмора в философских рассуждениях Калины о жизни и о самом себе. Сентенции этого любителя философствовать всегда выразительны и сочны: «Знаешь, голубе, жизнь, так она вроде бабы: от нее справедливости не ожидай. У кого, понимаешь ты, вуса в гору торчат, так тому и пироги, и вареники, и пляшка, а у кого, понимаешь, и борода не растет, а не то что вуса, так тому, подлая, и воды не вынесет напиться» (236).

У старика много любимых словечек и выражений, например, «теорехтически и практически».

Автор отмечает украинский выговор завхоза, — звук *г* старик произносит мягко, на украинский манер, его речь пересыпана украинскими словами.

Речь Калины Ивановича с ее выразительным языком и богатыми интонациями, напоминающая речь гоголевских персонажей из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», помогает воссоздать характер и психологию завхоза, она раскрывает его мироощущение, его отношение к людям и событиям в колонии, отражает процесс его духовного роста. В этом отношении весьма харак-

терно его выступление на историческом для колонии собрании комсомольцев по поводу переезда в Куряж.

Калина Иванович, понимавший, что судьба колонии уже решена, что горьковцы должны уехать в Куряж и что он, несмотря на свое желание, не сможет поехать с ними, так как уже стар, произносит пламенную речь о гражданском долге, которая потрясает ребят. «А теперь перед тобой Куряж, — говорит он. — А ты сидишь и думаешь. А чего ж тут думать? Ты человек передовой, смотри ж ты, триста ж своих братьев пропадать, таких же Максимов Горьких, как и ты... А советская власть и говорить вам: а ну, поезжайте зробиць, чтобы из них люди правильные вышли, — триста ж людей, вы ж подумайте!» (396).

Примечательно, что старик обращается к коллективу как единому существу, говорит ему «ты», чувствуя в нем единую волю, единое сознание и мысль. Калина Иванович говорит ребятам, что поездка в Куряж — их гражданский долг, теперь на них будут смотреть не кулаки из соседней деревни, «не какая-нибудь шпана, Лука Семенович чи што, а весь харьковский пролетарий!». Он напоминает коллективу о Горьком, пользующемся огромной любовью и авторитетом в колонии, о Горьком, который несомненно одобрил бы это героическое решение коллектива — стать воспитателем коллектива запущенных ребят из Куряжа: «И Горький Максим скажет: во какне мои горьковцы, посхали, паразиты, не злякались!» (396).

Уделяя большое внимание индивидуальной речи, не мало поработал Макаренко и над диалогом, так как понимал его огромное значение в художественном произведении. «Диалог должен быть очень динамичным, он должен показывать не только духовные движения, но и характер человека»,¹ — говорил он начинающим писателям.

Вначале диалог не давался Макаренко. В 1914 году он написал рассказ «Глупый день» и отослал его Горькому. В ответ пришло письмо с следующей оценкой: «Рассказ интересен по теме, но написан слабо, драматизм переживаний пока неясен, не написан фон, а диалог неинтересен. Попробуйте написать что-нибудь другое» (18).

В дальнейшем, благодаря упорной работе, Макаренко достиг в области индивидуализации речи своих героев большого мастерства. «... я научился писать о жизни, — пишет он. — Тот самый диалог, который в первом моем рассказе был просто неинтересен и которого я всю свою жизнь больше всего боялся, благо-

¹ «Литературная учеба», 1938, № 10, стр. 99.

даря моей упорной работе над собой, составляет в настоящее время наиболее доступную для меня форму письма».¹

И действительно, формы диалога в «Педагогической поэме» очень разнообразны по структуре и по своему словесному материалу. Они всегда очень тонко отражают настроение, темперамент, характер говорящих.

Макаренко обычно не комментирует речи своих героев. Диалоги в романе настолько выразительны, что и без авторских ремарок читатель чувствует мимику, движение и позы говорящих.

Вот, например, диалог делового характера между Макаренко и изгоняемым из колонии грубым, наглым и упрямым воспитанником Осадчим:

«— Я уйду из колонии.

«— Уходи.

«— Дайте документ.

«— Никаких документов!

«— Прощайте.

«— Будь здоров» (114).

В этом лаконичном диалоге чувствуется железная дисциплина, установленная педагогом.

Наряду с такими сжатыми, лаконичными диалогами даны и диалоги драматизированные, с непрерывной сменой настроения и тона разговаривающих. Так, убедительно показан перелом в сознании Карабанова, совершившийся под влиянием оказанного ему доверия. Макаренко поручил юноше привезти из банка 2000 рублей и принял их без счета. Юноша — бывший вор, потрясен доверием педагога и долго не верит его искренности. Переживания Карабанова раскрываются в его диалоге с Макаренко. Он начинает с кратко выраженной просьбы: «Подсчитайте, я вас прошу!». Затем его речь становится эмоционально приподнятой:

«Он схватил себя за горло, как будто его что-то душило, потом рванул воротник и зашатался.

«— Вы надо мной издеваетесь! Не может быть, чтобы вы мне так доверяли. Не может быть! Чуете? Не может быть! Вы нарочно рискуете, я знаю, нарочно...

«Семен схватился за подоконник и прорычал:

«— Антон Семенович!

«— Ну, чего ты? — уже немного испугался я.

«— Если бы вы знали! Если бы вы только знали! Я ото дорого скакав и думаю: хоть бы бог был на свете. Хоть бы бог послал кого-нибудь, чтоб ото лесом кто-нибудь набросился на

¹ Там же, стр. 95.

меня... Пусть бы десяток, чи там сколько... я не знаю. Я стрелял бы, зубами кусав бы, рвал, как собака, аж пока убили бы... И знаете, чуть не плачу. И знаю ж: вы отут сидите и думаете: чи привезет, чи не привезет? Вы же рисковали, правда?

«— Ты чудака, Семен! С деньгами всегда риск... Теперь ты знаешь, как получать деньги, и дальше будешь получать. Никакой хитрости. Я ничего не боюсь. Я знаю: ты человек такой же честный, как и я. Я это и раньше знал, разве ты этого не видел?» (197).

Сцена заканчивается бурной радостью юноши, понявшего, наконец, что его считают честным человеком.

«... Семен вышел из кабинета и заорал на всю колонию:

«Вылетали орлы
«З-за крутой горы,
«Вылетали, гуркотали,
«Роскоши шукали»
(198).

Так, избегая авторских пояснений душевного состояния своих героев, Макаренко раскрывает их внутренний мир через диалог, через индивидуальную речь.

Наиболее удачно отражена в романе речь старших воспитанников, одаренных юношей, у которых наиболее ярко проявились их наклонности и вкусы.

Речь Карабанова, отрывистая и динамичная, раскрывает его страстный темперамент, душевность, умение быстро откликаться на все события в жизни колонии.

Речь Лаптя подчеркивает врожденный юмор этого трудолюбивого и делового парня, его постоянное стремление перевоспитывать товарищей-лодырей.

Речь наглого Олега Огнева в первые месяцы его пребывания в колонии раскрывает очень тонко и глубоко социальный облик юноши и все искривления в его психике. Состав слов, свободная, небрежная манера разговора, интонации свидетельствуют о том, что детство Олега протекало в интеллигентской среде. Нахальный тон и манеры дурного пошиба усвоены им от беспризорников. И, наконец, огромное влияние оказала на него бульварная литература.

Монологи Матвея Белухина — сплошная словесная игра. Они дают возможность понять сложную и своеобразную психику этого парня, который резко выделялся среди других воспитанников и вызывал уважение и удивление товарищей и воспитателей. Честный, трудолюбивый, он страстно обличал пороки товарищей, чем значительно облегчал работу воспитателей. Малограмотный парень, он в то же время осведомлен в самых различных обла-

стях знания и, обладая большой фантазией, неуклюже пытается применить свои знания к окружающей действительности. Несмотря на путаницу понятий и своеобразное переосмысление слов и терминов, речь этого юноши остроумна. Вот его рассуждение о «бацилле тифа», которым он заболел: «Тиф — это медицинская интеллигентность, так почему она прицепилась к рабочему от природы? Вот когда социализм уродится, тогда эту бациллу и на порог не пустим, а если, скажем, ей приспичит по делу: паек получить или что, потому что и ей же, по справедливости, жить нужно, так обратись к моему секретарю — писателю. А секретарем приклепаем Кольку Вершнева, потому он с книжкой, как собака с блохой, не разлучается. Колька интеллигентность совершит, и ему — что блоха, что бацилла соответствует по демократическому равносилию» (129).

Менее удачны в «Педагогической поэме» диалоги девочек и малышей. Они мало индивидуализированы и слабо раскрывают образы.

Речь интеллигентов — педагогов колонии и представителей Наробраза — также слабо отражает индивидуальность говорящих. По словам Макаренко, большинство из этих персонажей не отличалось яркой индивидуальностью и живым темпераментом. Уловить типичные и индивидуальные черты в их правильной, книжной, не блещущей богатством словаря и экспрессии речи составляло для писателя огромные трудности. К таким персонажам относятся прежде всего воспитательница Екатерина Григорьевна, воспитатель Иван Денисович и, наконец, воспитанник Задоров. Автор все время рассказывает о них, но не умеет их показать в живом движении. Об Екатерине Григорьевне Макаренко говорит с большой симпатией как о скромной, очень организованной, настойчивой, самоотверженной труженице. Но читатель так и не видит ее лица (он знает только, что у нее мужские брови) и не слышит живого голоса, хотя она говорит не мало и всегда имеет свое мнение. Речь ее книжная, не индивидуализированная. Приведа к Макаренко порученную ей трудно воспитуемую Марусю Левченко, она заявляет: «Антон Семенович! Вот Маруся. Решайте сейчас, что с ней делать. Как раз мельнику нужна прислуга. Маруся думает, что из нее только прислуга может выйти. Давайте отпустим ее к мельнику. А есть и другой исход: я ручаюсь, что к следующей осени я приготавливаю ее на рабфак, у нее большие способности... Но я не могу допустить, чтобы она оскорбляла меня во время занятий. Я тоже трудящийся человек, и меня нельзя оскорблять. Если она еще один раз скажет слово „чорт“ или назовет идиоткой, я заниматься с нею не буду» (254). В плавной, волевой речи Екатерины

Григорьевны нет своих слов, своих интонаций, не чувствуется характерных жестов.

О воспитателе Иване Денисовиче автор сообщает, что он удивительно работоспособен и организован и служит во всей своей деятельности образцом для колонистов, «являясь, поистине, тем положительным героем, которого тщетно ищет русская литература». Но к сожалению Иван Денисович показан не живым человеком, а только комплексом абстрактных положительных качеств. Он действует и говорит исключительно по воле автора, а не по законам подлинной жизни. О Задорове — «милом Задорове» автор говорит с большой теплотой, мы узнаем, что парень раньше всех поддался перевоспитанию, что он из интеллигентной семьи, умен, чуток, «правильно говорил». Но читатель не ощущает живого образа Задорова со свойственными ему противоречиями, не понимает, что толкнуло этого парня в свое время на путь беспризорщины и хулиганства. Только в трагической сцене острого столкновения Задорова с заведующим колонии на одно мгновение мелькают черты живого человека.

В противоположность образам интеллигентов речь рабочих колонии, Калины Ивановича, Отче Наш, Козыря, а также крестьян отличается красочностью, живостью, богатством фольклорных элементов.

Роман Макаренко в целом посвящен не отдельным лицам, а изображению большого коллектива. Коллектив во всем его своеобразии — главное действующее лицо «Педагогической поэмы».

Весьма характерны в этом плане главы «Гопак» и «Преображение». Макаренко показывает в них перевоспитание анархически настроенных куряжан спаянным коллективом колонии им. Горького. Писатель дает, с резким подчеркиванием многих конкретных деталей, зарисовки облика подтянутого коллектива горьковцев и толпы растрепанных и грязных куряжан.

Перелом в сознании куряжан, понявших, что им следует стать такими же, как и горьковцы, сопровождается показом и внешнего преобразования подростков: «Свежие, вымытые лица, еще не потерявшие складок бархатные тубетейки на свежестриженных головах мальчиков. И самое главное, самое приятное: только что изготовленные веселые и доверчивые взгляды, только что зародившаяся грация чисто одетого, освободившегося от вшей человека» (521).

Противопоставление внешнего облика убедительно подкрепляется и речевой характеристикой обоих коллективов.

Индивидуальная речь служила для Макаренко одним из основных средств раскрытия характера персонажей, диалог в свою

очередь раскрывает характер коллектива. В сцене первого общего собрания в Куряже внимание читателя привлекает речь куряжских ребят. Она не обладает той осмысленной культурой, которая характерна для горьковцев. Прimitивная речь куряжан вызывает их насмешки. После постановления о ночевке колонистов под открытым небом горьковец Лапоть спрашивает своего соседа по ночевке куряжанина Стегния:

«— Ну, а скажи, товарищ Стегний, что мы будем делать, если дождь пойдет?»

«— Тикать, ги-ги. . .»

«— Куда?»

«Стегний подумал и сказал:

«— А кто его знает» (512—513).

Эту примитивную речь Стегния Лапоть тотчас же высмеял с присущим ему юмором. Он обратился озабоченно к Кудлатому и спросил: «Денис, куды тикатымем по случаю дождя?».

В речи персонажей Макаренко не мало диалектизмов и даже вульгаризмов, но они, как правило, оправданы характером изображаемых социальных типов. При этом необходимо отметить, что у Макаренко вульгаризмов значительно меньше, чем у других писателей-современников, описывающих жизнь бывших беспризорников. Так, Л. Сейфуллина в «Правонарушителях» злоупотребляет блатными словами, впадая в натурализм. В романе Макаренко нет места языковому натурализму. Его вульгаризмы носят функциональный характер. Они характерны в основном только для речи малокультурных старых людей. В речи молодежи их почти нет.

Речь самого автора резко отличается от речи героев «Педагогической поэмы». В ней нет вульгаризмов и только изредка встречаются украинизированные слова.

Писатель включил в состав своей речи, подобно своим современникам, много слов, рожденных революцией, связанных с новой экономикой.

И. В. Сталин в своих гениальных трудах по языкознанию пишет: «... язык, собственно его словарный состав, находится в состоянии почти непрерывного изменения. Непрерывный рост промышленности и сельского хозяйства, торговли и транспорта, техники и науки требует от языка пополнения его словаря новыми словами и выражениями, необходимыми для их работы. И язык, непосредственно отражая эти нужды, пополняет свой словарь новыми словами, совершенствует свой грамматический строй».¹

¹ И. В. Сталин. Относительно марксизма в языкознании. «Правда», М., 1950, стр. 9.

Это явление нашло яркое отражение в советской литературе. На основе включения в ткань художественного произведения новых слов Макаренко создает метафоры и эпитеты. Они не всегда удачны, порой кажутся вычурными, надуманными, искусственными. Например: «Зал насилу вместил массу человеческой руды», «смелые полеты по новым транспорантам жизни», «штопоры моей мысли ввинчивались в самые оси зрачков» «прожекторы моей мечты», «клубящийся пар человеческого сознания», «товарищ Зоя включила какие-то сердитые моторы, и выпуклые глаза ее засверлили мое существо со скоростью двадцати тысяч оборотов в секунду», и т. д.

Для стиля Макаренко характерны сложные прилагательные, многие из них также художественно неубедительны и громоздки: «защитно-угрожающая», «псевдопочтительная мимика», «царско-режимная нагайка», «пьяно-обиженная чепуха», «парадно-скромная юбка» и т. д.

Часто прибегает Макаренко к словесной игре, каламбурам. Иногда он разлагает фразеологические сращения и идиомы на составные части и употребляет слова в буквальном их значении. Так, например, Макаренко разлагает идиому «сунуть нос», и в результате получается комический эффект: Калина Иванович порою в порядке придиричливой критики «пытался иногда просунуть старый нос в некоторые сельскохозяйственные щели. Шере умел приветливо холодной шуткой прищемить этот нос» (236).

Стиль Макаренко неоднороден. Наряду с развернутыми диалогами, живыми драматическими и юмористическими сценами, которые перемежаются с дидактическими рассуждениями, автор в местах наибольшего напряжения действия в романе прибегает к лирическим отступлениям, в которых глубоко раскрывается его любовь к героическому. Таково, например, лирическое отступление в главе «Четвертый сводный», в котором изображена напряженная сцена молотбы.

«Я люблю молотбу. Особенно хороша молотба к вечеру. В монотонном стуке машин уже начинает слышаться музыка, ухо уже вошло во вкус своеобразной музыкальной фразы, бесконечно разнообразной с каждой минутой и все-таки похожей на предыдущую. И музыка эта такой счастливый фон для сложного, уже усталого, но настойчиво неугомонного движения... И в вихрях, и в шумах... шатаюсь от усталости и возбуждения, смеясь над усталостью, наклоняются, подбегают, сгибаются под тяжелыми ношами, хохочут и шалют колонисты, обсыпанные хлебным прахом и уже осененные прохладой тихого летнего вечера. Они прибавляют к общей симфонии, к однообразным темам

машинных стуков... победоносную до самой глубины мажорную музыку радостной человеческой усталости» (317).

Патетическая окраска этого лирического отступления особенно выразительно подчеркивает мажорный тон «Педагогической поэмы».

Действие романа связано с основной идеей — труд как организующее начало человеческой жизни. Перевоспитание «социально опасных» в честных, благородных людей под благотворным воздействием творчески осмысленного труда — вот основная тема «Педагогической поэмы». Отношение человека к труду — одна из основных черт, раскрывающих его характер. Тема труда является ведущей в романе.

С большой силой Макаренко раскрывает всю глубину взаимосвязи труда и морали. Трудовая дисциплина, трудовая энергия и трудовой энтузиазм — это основные элементы радости и счастья коллектива колонии. Макаренко руководствуется в своей практике гениальными словами И. В. Сталина, сказанными на XVI съезде: «Самое замечательное в соревновании состоит в том, что оно производит коренной переворот во взглядах людей на труд, ибо оно превращает труд из зазорного и тяжёлого бремени, каким он считался раньше, в дело чести, в дело славы, в дело доблести и геройства».¹

Для воспитания своего коллектива Макаренко с большим успехом применяет сложнейшую систему «перспективных линий», т. е. внедрения в сознание своих воспитанников мысли о достижениях не только сегодняшнего, но и завтрашнего дня.

«Воспитать человека — значит воспитать у него перспективные пути, по которым располагается его завтрашняя радость» (544), — пишет Макаренко.

На первых порах эти моральные и материальные «завтрашние радости» могут быть невелики, но постепенно они приобретают все бóльшую и бóльшую общественную ценность: «Начинать можно и с хорошего обеда и с похода в цирк, и с очистки пруда, но надо всегда возбуждать к жизни и постепенно расширять перспективы целого коллектива, доводить их до перспектив всего Союза» (544).

Стремление Макаренко-педагога сочетать повседневную трудовую практику с «перспективными путями» составляет характерную особенность жизни Советского Союза. «... вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключается в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспекти-

¹ И. В. Сталин, Сочинения, т. 12, стр. 315.

вами»,¹ — говорил А. А. Жданов в речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей.

В «Педагогической поэме», несмотря на ее специфический материал, читатель все время ощущает биение пульса всей страны. Автор с большой силой отразил «самочувствие нового гражданина, вот это ощущение новой эпохи, нового общества, новой свободы, нового человечества, новых психологических ходов и представлений, в конечном счете... тот советский патриотизм, который делает наш Союз таким уверенно сильным и уверенно счастливым».²

Задачи, которые Макаренко ставил перед коллективом горьковцев, были всегда реальны и конкретны. «Завтрашние радости» умело превращались в радости сегодняшнего дня. Вот крупнейшие из них: в колонии образовалась комсомольская ячейка, старшие колонисты поступили на рабфак, произошла встреча с М. Горьким, горьковцы стали участниками великой социалистической стройки.

В главе «Завоевание комсомола» Макаренко показывает, какую большую роль в историческом для коллектива факте организации комсомольской ячейки сыграли комсомольцы паровозных мастерских. Горьковцы уже полюбили труд, они поняли его значение в жизни, у них появилось желание стать мастерами труда. Изображая посещение колонистами паровозных мастерских, Макаренко показывает, какое огромное впечатление произвело оно на подростков. Мастерские превращаются в их глазах в «невероятно-чудесный сказочный дворец». В этом дворце ходят «хозяева — люди, благороднейшие принцы, одетые в драгоценные одежды, блестящие паровозным маслом и пахнувшие всеми ароматами стали и железа. В руках у них право касаться священных плоскостей, цилиндров и конусов, всего дворцового богатства. И эти люди — люди особенные. У них нет рыжих расчесанных бород и лоснящихся жиром хуторских физиономий. У них умные, тонкие лица, светящиеся знанием и властью над станками и паровозами, знанием сложнейших законов рукояток, супортов, рычагов и штурвалов» (215—216).

Характерны также картины, в которых Макаренко воспроизводит постепенное нарастание пафоса труда у колонистов. Первый трудовой день (рубка деревьев в лесу) еще только пробуждает в них зачатки сознания радости труда. Они включились в работу не по доброй воле, а по приказанию педагога. Радости

¹ А. Жданов. Советская литература самая идейная, самая передовая литература в мире. «Художественная литература», М., 1934, стр. 14.

² А. С. Макаренко. О темах для писателя. «Книга и пролетарская революция», 1937, № 9, стр. 124.

при работе они не обнаруживают. И описание этой работы дано чрезвычайно сжато и лаконично: «Я проработал с ребятами до обеда. Мы рубили в лесу кривые сосенки. Ребята в общем хмурились, но свежий морозный воздух, красивый лес, убранный огромными шапками снега, дружное участие пилы и топора сделали свое дело» (38).

Иное изображение труда дано во второй части романа, в главе «Четвертый сводный». Теперь это организованный коллектив, который под звуки оркестра торжественным маршем идет к месту своей работы. Ребята не только выполняют свою трудовую обязанность, они упоены трудом, они добровольно напрягают все свои усилия, чтобы закончить работу ранее срока.

В девять часов Шере останавливает машину и подходит к Буруну.

«— Уже валяются хлопцы. А еще на полчаса.

«— Ничего, — говорит Бурун. — Кончим.

«Лапоть орет сверху:

«— Товарищи горьковцы! Осталось еще на полчаса. Так я боюсь, что за полчаса мы здорово заморимся. Я не согласен.

«— А чего же ты хочешь? — насторожился Бурун.

«— Я протестую! За полчаса ноги вытянем. Правда ж. Галатенко?

«— Та, конечно ж, правда. Полчаса — это много.

«Лапоть подымает кулак:

«— Нельзя полчаса. Надо все это кончить, всю эту кучку, за четверть часа. Никаких полчаса!

«— Правильно! — орет и Галатенко. — Это он правильно говорит.

«Под новый взрыв хохота Шере включает машину. Еще через двадцать минут — все кончено» (319—320).

Изображение картины массового труда в целом отличается удивительной простотой, ясностью, образностью, наконец, правдивостью. Коллектив почувствовал свою мощь, понял радость трудовой жизни.

В третьей части романа, в главе «Первый сноп» Макаренко рисует уже трудовой праздник. Он воссоздает картину торжественного труда, развивающегося как драматическое действие на глазах многочисленных зрителей. Труд стал радостью, делом чести колонистов. Лучшему из них, бригадиру Буруну предоставляется право скосить первый сноп. Коллектив горьковцев уже имеет свои славные трудовые традиции, они широко используют в деле воспитания младших воспитанников силу личного положительного примера. Полон глубокого смысла выразительный диалог Буруна с Зоренем, самым младшим членом коллек-

тива. Бурун говорит: «Возьми этот сноп из моих рук, работай и учись, чтобы, когда вырастешь, был комсомольцем, чтобы и ты добился той чести, которой добился я, — косить первый сноп».

В ответ на это Зорень торжественно заявляет о своем стремлении следовать примеру своего бригадира: «Спасибо тебе, Грицько! Я буду учиться и буду работать. А когда вырасту и стану комсомольцем, добуду и себе такую честь — косить первый сноп и передать его младшему пацану» (562).

Работая над «Педагогической поэмой», Макаренко стремился добиться единства формы и содержания, отлично понимая, что новый материал требует адекватного художественного выражения, зная, что форма имеет организующее значение в произведении, что она активно воздействует на содержание.

Мы остановились только на некоторых характерных художественных особенностях романа Макаренко, но и они свидетельствуют о том, каким отличным мастером лепки характеров был автор «Педагогической поэмы». Осенью 1935 года М. Горький писал А. С. Макаренко: «С большим волнением читал сцену встречи горьковцев с куряжанами, да и вообще очень многое дьявольски волновало... Хорошую Вы себе „душу“ нажили, отлично, умело она любит и ненавидит... Ну — что же? Поздравляю Вас с хорошей книгой, горячо поздравляю».¹



¹ А. С. Макаренко. Педагогическая поэма. Гослитиздат, М., 1944 стр. 14—15.

БИБЛИОГРАФИЯ



К. Д. МУРАТОВА

СОВЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ В БОРЬБЕ ЗА МИР

Краткая хроника событий (1948—1952)

Борьба за мир является педущей темой советской литературы, многообразно отображающей эпоху построения коммунизма.

Настоящая работа не ставит своей целью полностью охватить материал темы. Задача данной краткой хроники событий, составленной по печатным источникам, — показать советских писателей как передовой отряд мировой литературы в борьбе прогрессивных сил всего человечества против поджигателей новой войны. Советские писатели борются за мир не только своими книгами, но и выступлениями на международных конгрессах, на национальных конференциях и митингах, этой борьбе помогает непрерывное общение с деятелями культуры зарубежных стран.

Хроника освещает основные факты общественно-публицистической и творческой деятельности писателей по укреплению дела мира, по пропаганде идей мирного содружества народов, по разоблачению англо-американского империализма, начиная с созыва Международного Конгресса деятелей науки и культуры во Вроцлаве в августе 1948 года и кончая апрелем 1952 года.

В хронике даются сведения и о поездках советских писателей в зарубежные страны с культурными целями.

Хроника снабжена библиографическими справками. Эти справки даются в тех случаях, если указанные факты борьбы советских писателей за мир получили развернутое освещение в нашей печати. Даются также библиографические сведения о месте публикаций произведений и речей писателей, посвященных теме борьбы за мир.

1948 год

Август 25—28. Международный Конгресс деятелей науки и культуры во Вроцлаве (Польша) с участием 45 стран. Конгресс принял Манифест, призывающий к расширению и укреплению фронта борьбы за мир, за демократию. Конгресс предложил провести национальные конгрессы деятелей культуры во всех странах и создать национальные комитеты защиты мира.

«Мы поднимаем голос за мир, за свободное культурное развитие народов, за их национальную независимость и тесное содружество». Из Манифеста Конгресса.

В составе советской делегации на Конгрессе: А. Фадеев, М. Шолохов, Л. Леонов, И. Эренбург, А. Корнейчук, М. Турсун-заде, С. Вургун, А. Венцлова. 25 августа на Конгрессе выступил с докладом «Наука и культура в борьбе за мир, прогресс и демократию» А. Фадеев («Правда», № 242, 29 августа).

На Конгрессе выступили с речами И. Эренбург («Правда», № 256, 12 сентября), С. Вургун, А. Фадеев (речь на закрытии Конгресса).

Конгресс создал Международный Комитет связи деятелей культуры, в его составе в качестве представителя СССР — А. Фадеев.

Август 28. Речь Л. Леонова «Непримиримость» на митинге польских трудящихся во Вроцлаве («Литературная газета», № 71, 4 сентября).

Сентябрь 4. Публикация в «Литературной газете» (№ 71) статей о Конгрессе во Вроцлаве М. Шолохова «Борьба продолжается» и С. Вургуна «Под знаменем прогресса».

Сентябрь. Поездка советской делегации в Албанию. (А. Твардовский. Албанские записки. — «Литературная газета», №№ 78—80, 29 сентября—6 октября).

Октябрь. Выход из печати книги: За мир, за демократию! Сборник стихов советских поэтов. Под редакцией А. Жарова, А. Лациса, А. Софронова, А. Тарасенкова, С. Шипачева. «Советский писатель», М., 1948, 164 стр.

1949 год

Февраль 11. Выступление А. Фадеева на митинге, организованном Международным Комитетом связи деятелей культуры («Митинг в защиту мира в Париже». — «Правда», № 44, 13 февраля).

Февраль 24. Международный Комитет связи деятелей культуры в защиту мира, Международная Демократическая федерация женщин и общественные деятели 17 стран опубликовали обращение ко всем демократическим организациям и ко всем сторонникам мира с призывом созвать Всемирный Конгресс сторонников мира в апреле 1949 года. В числе подписавших обращение — советские писатели: М. Шолохов, А. Фадеев, В. Василевская. («Правда», № 56, 25 февраля).

Февраль. Речь А. Фадеева «О советской литературе» на собрании, организованном обществом «Франция—СССР» в Париже («Литературная газета», № 18, 2 марта).

Март 4—6. Делегация советских писателей принимает участие в I съезде чехословацких писателей. (В. Кожевников. Первый съезд чехословацких писателей. — «Правда», № 66, 7 марта).

Март 5. Публикация в «Литературной газете» (№ 19) статьи А. Суркова «За мир, за демократию!».

Март 10. Советские писатели единодушно присоединились к предложению о созыве Всемирного Конгресса сторонников мира. Обращение, подписанное от имени Союза советских писателей СССР 46 писателями, опубликовано в «Правде», № 69.

Март 25—27. Конгресс деятелей науки и культуры США в защиту мира в Нью-Йорке. В составе советской делегации А. А. Фадеев, П. А. Павленко, Д. Д. Шостакович, М. Э. Чинаурели, С. А. Герасимов, А. И. Опарин и И. Д. Рожанский. Глава советской делегации А. Фадеев и ком-

позитор Д. Шостакович произнесли на Конгрессе речи «За мир во всем мире» и «Мы должны объединить наши усилия» («Литературная газета», №№ 26, 30 марта; «Советское искусство», № 14, 2 апреля).

На заседании литературной секции Конгресса выступил П. Павленко («Правда», № 88, 29 марта; П. Павленко. Американские впечатления. «Советский писатель», М., 1949, 112 стр.).

Конгресс закончился митингом в Мэдисон Сквергардин 28 марта, на котором присутствовало 20 000 человек. На митинге выступили А. Фадеев и Д. Шостакович («Правда», № 89, 30 марта).

Испуганный успехом выступлений советских делегатов Государственный департамент США запретил дальнейшие выступления и предложил 29 марта советской делегации покинуть страну. (С. Герасимов. Двенадцать дней в Америке. — «Литературная газета», 1949, № 37, 7 мая).

Март 29. Выступление члена советской делегации А. Суркова на заседании Конгресса деятелей культуры румынской народной республики. (А. Сурков. Из книги путешествий. — «Знамя», 1949, № 8).

Апрель 6. Публикация статьи К. Симонова «Две Америки — два гостеприимства» по поводу пребывания советской делегации в США («Литературная газета», № 28).

Апрель 10. Опубликовано постановление Совета Министров Союза ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и искусства за 1948 год».

Сталинская премия первой степени присуждена Н. Вирта за пьесу «Заговор обреченных» («В одной стране». Драма в 4 актах. «Искусство», М.—Л., 1949, 140 стр.); К. Симонову — за цикл стихов «Друзья и враги» (Друзья и враги. Книга стихов. «Советский писатель», М., 1948, 76 стр.).

Сталинская премия второй степени присуждена М. Бажану за цикл стихов «Английские впечатления» (Английские впечатления. Стихотворения. Перевод с укр. П. Антокольского и Н. Заболоцкого. «Советский писатель», М., 1949, 48 стр.); В. Любимовой за пьесу «Снежок» (Снежок. Пьеса в 3 д., 6 картинах. «Искусство», М.—Л., 1948, 108 стр.); режиссерам кинокартины «На страже мира».

Апрель 15. Бюро подготовительного комитета по созыву Всемирного Конгресса сторонников мира созывает пресс-конференцию в «Доме мысли» в Париже. А. Фадеев выступает с заявлением по поводу отказа французского правительства выдать визы на въезд во Францию ряду делегатов Всемирного Конгресса сторонников мира. (А. Софронов. Мир принадлежит простым людям. — «Литературная газета», № 32, 20 апреля).

Апрель. Выступление А. Фадеева на собрании в зале Плэйсель в Париже о советской литературе. (К. Морган. Мы уверены в победе. — Литературная газета, № 32, 20 апреля).

Апрель 16. Участие советской делегации, возглавляемой К. Симоновым, в работе Национального конгресса Общества бельгийско-советской дружбы.

Апрель 20. Публикация статьи К. Федина «Интеллигенция и борьба за мир» (Литературная газета, № 32).

Апрель 20—25. I Всемирный конгресс сторонников мира. В связи с запрещением французским правительством въезда во Францию ряда делегаций и деятелей культуры Конгресс был одновременно проведен в Париже и Праге. От лица советских писателей на Конгрессе выступили А. Фадеев, И. Эренбург, Мирза Турсун-заде и К. Симонов.

Всемирный конгресс сторонников мира заявил в своем Манифесте, что «отныне защита мира становится делом всех народов». На конгрессе присутствовало 2287 делегатов от 69 стран.

Конгресс вынес резолюцию об учреждении «Международных Премий мира» за лучшие фильмы, литературные и художественные произведения, способствующие укреплению мира между народами.

В состав Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира (140 человек) избраны советские писатели: А. Фадеев, В. Василевская, И. Эренбург, А. Корнейчук.

Апрель 24. На митинге на стадионе Буффало, организованном Всемирным Конгрессом сторонников мира, присутствовало 500 тысяч человек. На митинге выступил А. Фадеев. (Ю. Жуков. 500-тысячный митинг в Париже. — «Правда», № 115, 25 апреля).

Пребывание советских делегатов во Франции и в Праге отражено в очерках: В. Василевская. В Париже и вне Парижа. «Литературная газета», М., 1949, 64 стр., также: «Правда», М., 1949, 56 стр.; Н. Зарьян. Цитадель мира. Путевые записки делегата. — «Дружба народов», 1949, № 4; М. Турсун-заде. К новым победам человечества. — «Литературная газета», 1949, № 37, 7 мая; М. Танк. За мир! — «Знамя», 1949, № 8; И. Эренбург. На Парижском Конгрессе. Стенограмма публичной лекции. «Правда», М., 1949, 24 стр.

Апрель 26—28. Делегаты Всемирного Конгресса сторонников мира выступают на митингах французских рабочих. В Брюэ выступили В. Василевская и А. Корнейчук, в Лиможе — А. Фадеев, в Дижоне — И. Эренбург.

Апрель 27—29. Участие делегации деятелей советской культуры в работе III съезда Общества культурной связи Корси и СССР. В составе делегации А. Первенцев.

Май 24—31. Публикация в газете «Правда» очерка М. Шолохова «Свет и мрак» (№№ 144, 151).

Май 27—29. Выступления С. Михалкова, Вс. Иванова и А. Суркова на юбилейной сессии Болгарской Академии наук, посвященной 100-летию со дня рождения Христо Ботева. Участие делегации советских писателей в месячнике болгаро-советской дружбы. (С. Михалков. Народный театр молодежи. Из болгарских впечатлений. — «Советское искусство», № 26, 25 июля).

Июнь. В празднествах, посвященных 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина, приняли участие зарубежные деятели культуры и искусства: Мартин Андерсен Нексе, Эми Сяо, П. Неруда, Поль Робсон, Леон Кручковский, Д. Поляков, Д. Линдсей и др.

Главный штаб генерала Макартура не дал разрешения японским писателям на поездку в СССР.

Пушкинская дата была широко отмечена и за рубежом.

Участие в проведении пушкинских дней в Чехословакии принял П. Павленко.

Июль 4. Выступление Б. Полевого на заседании II Всемирного конгресса профсоюзов, посвященное вопросу о труде в Советском Союзе и трудящемся человеке как основном герое советской литературы («Правда», № 187, 6 июля).

Июль 5. Создание по инициативе ВЦСПС, Союза советских писателей и Антифашистского комитета советских женщин подготовительного комитета по созыву Всесоюзной Конференции сторонников мира. На совещании от

имени советских писателей выступили Н. Тихонов и К. Федин. В состав подготовительного комитета вошли деятели литературы и искусства: А. Е. Корнейчук, К. М. Симонов, Н. С. Тихонов, А. А. Фадеев, С. А. Герасимов, Д. Д. Шостакович. (А. Корнейчук. На страже мира. — «Правда», № 188, 7 июля).

Июль 30. В торжествах в честь столетней годовщины со дня смерти венгерского поэта Ш. Петефи приняла участие делегация советских писателей: С. Щипачев, А. Малышко, Г. Леонидзе. (А. Малышко. Венгерский народ чтит память Петефи. — «Правда», № 213, 1 августа; Г. Леонидзе. Из «Венгерской тетради». — «Знамя», 1951, № 5).

Август. Выход из печати книг: За мир. Сборник стихов прогрессивных поэтов мира. Под ред. А. Суркова. «Правда», М., 1949, 80 стр. (Библиотека «Огонек», № 32—33); А. Безыменский. Гневные строки. «Советский писатель», М., 1949, 124 стр.

Август 14. На конкурсе студенческой песни первая премия присуждается Гимну Международного Союза студентов (слова Л. Ошанина, музыка В. Мурадели).

Август 25—27. Всесоюзная Конференция сторонников мира в Москве. В числе делегатов — 65 мастеров слова. Доклад «Защита мира и борьба против поджигателей войны» сделан Н. Тихоновым. На конференции выступили также писатели Л. Леонов, Я. Колос, А. Корнейчук, П. Кручинюк, А. Исаакян, А. Венцлова, В. Василевская, М. Шолохов, М. Ибрагимов, А. Тимонен. (Всесоюзная Конференция сторонников мира. Москва, 25—27 августа 1949 года. Политгиздат, М., 1950, 160 стр.).

Август 25—31. Делегация советских писателей (М. Бажан, П. Бровка, С. Чиковани, С. Щипачев) принимает участие в юбилейной неделе в Веймаре, посвященной 200-летию со дня рождения Гете.

Сентябрь 8. Утверждение Всемирным Конгрессом молодежи в Будапеште «Гимна демократической молодежи» (слова Л. Ошанина, музыка А. Новикова).

Сентябрь. Посещение Болгарии советской делегацией деятелей культуры. В составе ее — Вс. Иванов, опубликовавший в «Литературной газете» ряд очерков о новой Болгарии.

Сентябрь. Выход из печати книги: На страже мира. Стихи ленинградских поэтов. Лениздат, Л., 1949, 148 стр.

Сентябрь—октябрь. Делегация деятелей советской культуры посещает Китай. Делегаты принимают участие в правительстве по поводу провозглашения Китайской Народной Республики (1 октября), участвуют в работе Всекитайской конференции в защиту мира, выступают на массовых митингах в Шанхае, Пекине, Цзинане, Нанкине, Тяньцзине, Харбине, Мукдене. (А. Фадеев. В свободном Китае. — «Правда», № 339, 5 декабря).

Октябрь 2. Международный День борьбы за мир. На экраны выпущен фильм «Мир победит войну» о работе Всесоюзной Конференции сторонников мира. В работе над фильмом приняли участие Н. Тихонов и К. Симонов. (М. Сергеев. Фильм о борьбе за мир. — «Советское искусство», 1949, № 41, 8 октября).

Октябрь 4. Выступление А. Фадеева на встрече делегации деятелей советской культуры с представителями китайской общественности в Пекине.

Октябрь 5. Речь А. Фадеева «Да здравствует великий китайский народ!» на учредительном собрании Всекитайского общества китайско-советской дружбы в Пекине («Правда», № 280, 7 октября).

Октябрь 8. Встреча советской делегации с китайскими деятелями литературы и искусства. Речь К. Симонова о социалистическом реализме, прочитанная Эми Сю («Правда», № 286, 13 октября).

Октябрь 9. Выступление А. Фадеева на 20-тысячном митинге студентов в Пекине.

Октябрь. Делегация деятелей советской культуры в Албании и Венгрии. В составе делегации А. Первенцев и Б. Полевой.

Октябрь 19. Публикация в китайской прессе статьи А. Фадеева «О Лу Синь».

Октябрь. В составе делегации на I национальном конгрессе Общества «Италия—СССР» П. А. Павленко. (П. Павленко. Привет вам, борцы за мир во всем мире. «Правда», 1950, № 121, 1 мая; П. Павленко. Итальянские впечатления. «Новый мир», 1951, № 2).

Октябрь 27. Выступление К. Симонова на пресс-конференции в Пекине (К. Симонов. Великая дружба. — «Литературная газета», № 88, 2 ноября).

Октябрь. Делегация деятелей советской культуры (П. Тычина, А. Сурков, Д. Кабалевский и др.) принимает участие в праздновании 25-летнего юбилея английского общества культурной связи с СССР в Лондоне и присутствует на национальном конгрессе в защиту мира. Члены делегации выступили на митингах в Глазго, Эдинбурге, Ковентри и других городах. (А. Сурков. Из книги путешествий. — «Новый мир», 1950, № 12 и 1951, № 6).

Октябрь 28—30. Вторая сессия Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира в Риме. На сессии выступил А. Фадеев («Правда», № 305, 1 ноября).

Октябрь 29. По приглашению румынского Общества укрепления связей с СССР в Румынию приезжает Вс. Иванов.

Октябрь 30. Выступления И. Эренбурга и А. Фадеева на многочисленных митингах в Риме.

Октябрь 30. Выступления П. Тычины и А. Суркова на Конгрессе Общества шотландско-советской дружбы. За заслуги в области популяризации творчества поэта Бернса (переводы его на русский язык) Конгресс избрал С. Маршак почетным членом Общества. («Правда», № 306, 2 ноября).

Ноябрь 3. Приезд деятелей советской культуры в Польшу по приглашению Общества польско-советской дружбы. В составе делегации М. Танк.

Ноябрь. Член делегации деятелей советской культуры К. Симонов в качестве корреспондента газеты «Правда» посещает действующие части китайской народно-освободительной армии. (К. Симонов. Сражающийся Китай. «Советский писатель», М., 1950, 252 стр.; ранее очерки печатались в газете «Правда», 1950).

Ноябрь. Пребывание советских делегатов Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира в Италии. Публикация в «Правде» (№ 320, 16 ноября) очерка И. Эренбурга «Трагедия Италии» и в «Литературной газете» (№№ 91—94) «Писем из Рима» В. Василевской, см. также книгу Василевской «Родина. — Песнь над водами» (Гослитиздат, М., 1951).

Н о я б р ь 25. Обсуждение на II конгрессе «Культурбунда» в Берлине вопроса о роли деятелей культуры в борьбе за мир.

Писатель Ал. Абуш напомнил в своем выступлении «о словах великого демократа и страстного борца за мир М. Горького, который в канун второй мировой войны поставил перед интеллигенцией всего мира вопрос: „С кем вы, мастера культуры?“» («Правда», № 332, 28 ноября).

Н о я б р ь. Советские писатели (Н. Тихонов, А. Софронов, М. Турсунзаде, Айбек) по приглашению Ассоциации прогрессивных писателей посетили Пакистан. (Н. Тихонов. Рассказы о Пакистане. «Правда», М., 1951, 56 стр. — Библиотека «Огонек», № 17; Н. Тихонов. Два потока. Стихи о Пакистане и Афганистане. — «Знамя», 1951, № 8; М. Турсунзаде. Весна новой жизни. — «Известия», 1951, № 268, 16 ноября; А. Софронов. Поездка в Пакистан. — «Литературная газета», 1950, № 36—40).

Д е к а б р ь 7. В составе советской делегации, посетившей по приглашению Комитета сторонников мира Голландию, С. Щипачев.

Д е к а б р ь 16. Заседание Бюро комитета Всемирного Конгресса сторонников мира (присутствует А. Фадеев), на котором принят текст Обращения ко всем парламентам мира, призывающий их потребовать от своих правительств запрещения атомного оружия и объявления военным преступником правительства, осмелившегося применить это оружие. Текст с предложением обсудить мероприятия по защите мира должен быть вручен парламентам международными делегациями в начале 1950 года.

Д е к а б р ь 20. Президиум Верховного Совета СССР учредил Международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами».

1950 год

Я н в а р ь. Делегация советских писателей (С. Щипачев и Г. Леонидзе) принимает участие в 100-летнем юбилее со дня рождения румынского поэта М. Эминеску.

Ф е в р а л ь 25. Выступление Н. Тихонова по время месячника венгеро-советской дружбы в Будапеште с докладом «Писатель и эпоха».

М а р т 5—6. Советская делегация (Б. Чирков, М. Ибрагимов) присутствует на Всеалбанском конгрессе сторонников мира. (М. Ибрагимов. В народной Албании. Путевые заметки. — «Правда», № 107, 17 апреля).

М а р т 8. Пресс-конференция делегации Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира, на которой А. Сурков сообщил о том, что 8 марта делегация Постоянного комитета была принята председателями обеих палат Верховного Совета СССР, которым вручила Обращение, направленное в защиту мира («Правда», № 68, 9 марта).

М а р т 8. Опубликовано постановление Совета министров Союза ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и искусства за 1949 год».

Сталинская премия первой степени присуждена хроникально-документальному фильму «Юность мира». (Автор стихов и песен к фильму Л. Ошанин).

Сталинская премия второй степени присуждена: С. Михалкову за драму «Я хочу домой» (Я хочу домой. Драма в 3 актах, 9 картинах. «Искусство», М.—Л., 1949, 84 стр.); Б. Лавреневу за драму «Голос Америки» (Голос Америки. Драма в 4 действиях, 6 картинах. «Искусство», М., 128 стр.); А. Маневичу за кантату «За мир».

Март 9. Советский комитет защиты мира протестует против отказа правительств Голландии и США выдать визы делегации Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира, уполномоченной вручить парламентам этих стран Обращение, направленное в защиту мира («Правда», № 69, 10 марта).

Март 14. Протест Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира против запрещения французским правительством пребывания во Франции А. Корнейчука.

Март 14. В этот день должно было состояться вручение Обращения Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира английскому парламенту. Эттли отказался принять сторонников мира. Визы советской делегации были задержаны английским правительством, и члены ее прибыли в Англию только 16 марта. (К. Симонов и Д. Кабалевский. Лондон, 14 марта. — «Литературная газета», №№ 26—27, 29 марта—1 апреля).

Март 15—19. Третья сессия Постоянного комитета Всемирного Конгресса защитников мира в Стокгольме с участием 120 делегатов. Постоянный комитет обратился ко всем людям доброй воли с призывом поддержать Воззвание о безусловном запрещении «атомного оружия как оружия устрашения и массового уничтожения людей» и объявлении военным преступником правительства, осмелившегося применить это оружие. (Б. Лавренев. Воля миллионов. — «Литературная газета», № 24, 22 марта; И. Эренбург. Дело человечества. — «Правда», № 88, 29 марта).

На сессии выступили с докладами «За мир во всем мире» А. Фадеев и «Отстоим мир» И. Эренбург («Правда», №№ 78—79, 19—20 марта).

Воззвание Постоянного комитета («Правда», № 91, 7 апреля) поддержано всеми народами, широко развернувшими кампанию сбора подписей под этим Воззванием.

Март 18. И. Эренбург и А. Фадеев выступают на митинге в Стокгольме в защиту мира («Правда», № 80, 21 марта).

Март 23. Выступления А. Фадеева и И. Эренбурга на собрании Общества шведско-советской дружбы.

Апрель 4. Участие советской делегации в празднествах в связи с пятилетием создания Венгерской Демократической Республики. (Н. Тихонов. Венгерские записи. — «Литературная газета», № 28, 5 апреля).

Апрель 5. И. Эренбург публикует «Открытое письмо писателям Запада» с призывом присоединиться к Обращению Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира о запрещении атомного оружия («Литературная газета», № 28; также: «Сторонники мира», 1950, № 10, стр. 26—33).

Апрель—май. Посещение Китая делегацией советской молодежи. В ее составе О. Гончар. (О. Гончар. Китай вблизи. — «Комсомольская правда», 23—29 июня—2, 6, 13 июля).

Апрель. Выход из печати книги: И. Эренбург. За мир! Сборник статей. «Советский писатель», М., 1950, 186 стр.

Май 6. Отказ французских властей разрешить И. Эренбургу остановиться во Франции. (П. Элюар. К высылке И. Эренбурга из Франции. — «Литературная газета», № 38, 10 мая; И. Эренбург. Пять стран. — Там же, № 52, 28 июня).

Май 17. Публикация в «Литературной газете» (№ 40) статьи К. Симонова «По поводу ответа господина Пристли» на письмо И. Эренбурга, см. публикацию 5 апреля.

Май 24. Протест Советского комитета защиты мира против преследований Жюлио-Кюри («Правда», № 144, 24 мая), подписанный Н. Тихоновым, А. Фадеевым, А. Корнейчуком, К. Симоновым, А. Сурковым.

Май 27—29. Общегерманский конгресс молодежи, борцов за мир, в Берлине, на котором присутствуют И. Эренбург и П. Павленко. (П. Павленко. Берлин в эти дни. — «Литературная газета», № 44—45, 31 мая—3 июня; П. Павленко. Победа у Любека. — «Литературная газета», № 46, 7 июня; П. Павленко. Молодая Германия. Детгиз, М.—Л., 1951, 96 стр.).

Май—июнь. Поездка И. Эренбурга в зарубежные страны и публикация его статей «Пять стран. Бельгия. — Швейцария. — Франция. — Германия. — Чехословакия» («Литературная газета», №№ 50—56, 21 июня—12 июля).

Май 31. Заседание Бюро Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира в Лондоне, посвященное вопросу о сборе подписей под Стокгольмским воззванием и подготовке ко II Всемирному конгрессу.

Июнь 1. Выступление А. Корнейчука на пресс-конференции Бюро Постоянного комитета («Правда», № 154, 3 июня).

Выступление А. Корнейчука на массовом митинге в Лондоне.

Июнь 10—11. Выступления советских делегатов на Всеавстрийском конгрессе сторонников мира. (Всеавстрийский конгресс сторонников мира. — «Правда», № 163, 12 июня; А. Софронов. Австрийские впечатления. — «Литературная газета», №№ 90, 91, 98).

Июнь 19. Совместное заседание Совета Союза и Совета Национальностей. Делегат В. В. Кузнецов докладывает о приеме в Верховном Совете СССР делегации Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира и о Воззвании Стокгольмской сессии Постоянного комитета. Н. Тихонов выносит на рассмотрение Сессии проект заявления Верховного Совета СССР о поддержании Обращения Постоянного комитета и Воззвания Стокгольмской сессии.

Первая Сессия Верховного Совета СССР единодушно поддерживает Стокгольмское воззвание, призывающее запретить атомное оружие, установить строгий международный контроль за соблюдением этого и объявить военным преступником то правительство, которое первым применит это оружие агрессии и массового уничтожения людей.

Июнь 23. Канадское правительство отказывает в визах делегации Славянского комитета СССР для участия в I Славянском конгрессе Канады. В визах отказано А. Гундорову, М. Бажану, М. Тапку и др.

Июнь 24. V съезд польских писателей, на котором присутствует А. Сурков. (На съезде польских писателей. — «Литературная газета», № 52, 28 июня).

Июнь 30. Пленум Советского комитета защиты мира утверждает резолюцию о проведении в СССР сбора подписей под Стокгольмским воззванием о запрещении атомного оружия. С 30 июня развешивается широкий сбор подписей под Воззванием. («Правда», № 270, 27 сентября).

Июнь. Поездка советских писателей к Корею. (Н. Грибачев. Встреча с корейскими друзьями. — «Литературная газета», № 51, 24 июня).

Июнь. Неделя дружбы, организованная Обществом Норвегия—СССР. В составе советской делегации А. Твардовский. (Н. Соколова. Из норвежских впечатлений. — «Советское искусство», №№ 40—41).

Июль. Советская делегация (Н. Тихонов, П. Павленко, Г. Леонидзе, К. Федин, А. Твардовский) принимает участие в работе съезда писателей демократической Германии. (П. Павленко. На конгрессе немецких писателей. — «Литературная газета», № 55, 8 июля).

Июль. Советская делегация деятелей культуры посещает Болгарию. В ее составе В. Кожевников и С. Михалков. (В. Кожевников. Странатруженик. — «Литературная газета», № 81, 12 сентября; С. Михалков. Заметки о болгарском искусстве. — «Советское искусство», №№ 52—53).

Июль 18. Публикация в «Правде» (№ 199) передовой статьи «Слово деятелей советской культуры», посвященной борьбе деятелей советской культуры за мир.

Июль—август. Выступления И. Эренбурга на Всеанглийской конференции сторонников мира и митингах в Лондоне в защиту мира. (И. Эренбург. Лондонские впечатления. — «Правда», № 222, 10 августа).

Август 4. Советский комитет защиты мира подвел итоги проводимой в СССР кампании по сбору подписей под Стокгольмским воззванием Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира. С 30 июня по 1 августа под Воззванием подписалось 115 275 940 советских граждан. («Правда», № 216).

Август. Публикация в «Новом мире» (№ 8) кантаты С. Маршака «На страже мира». С. Прокофьеву за музыку на слова Маршака присуждена Сталинская премия второй степени за 1950 год.

Август 12. Публикация «Ответа на ответы» И. Эренбурга в связи с откликами зарубежных писателей на его обращение от 5 апреля («Литературная газета», № 68).

Август 16—18. Пражская сессия Бюро Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира принимает Обращение о созыве II Всемирного конгресса сторонников мира с 13 по 19 ноября 1950 года в Англии.

Август 18. Выступления членов Бюро Постоянного комитета на митинге трудящихся в Праге. Среди выступивших И. Эренбург.

Август 30. Публикация Обращения Секретариата Союза советских писателей к Совету Безопасности Организации Объединенных Наций с требованием восстановить мир в Корее («Правда», № 242).

Сентябрь 13. Выступления А. Корнейчука на I Всепольском съезде сторонников мира и на 100-тысячном митинге в защиту мира в Варшаве.

Сентябрь 9—13. Делегация деятелей советской культуры на конгрессе сторонников мира Румынской Народной Республики. В составе делегации Б. Полевой.

Сентябрь 15. Публикация в журнале «Сторонники мира» (№ 16), издающемся на нескольких языках, статьи И. Эренбурга «Каждый народ имеет право жить своей жизнью».

Сентябрь 17. На национальном конгрессе сторонников мира в Хельсинки (Финляндия) выступает А. В. Софронов.

Сентябрь 24. В «Правде» (№ 267) опубликована статья М. Шолохова «Не уйти палачам от суда народов», разоблачающая поджигателей

новой войны (см. также: М. Шолохов. Не уйти палачам от суда народов. Статьи. «Правда», М., 1950, 32 стр. — Библиотека «Огонек», № 44).

Сентябрь. Делегации деятелей советской культуры принимают участие в Месячниках болгаро-советской и австрийско-советской дружбы. В составе делегаций П. Тычина, А. Первенцев. (П. Тычина. Залог мира. В книге: П. Тычина. Избранные произведения. Киев, 1951).

Октябрь 3. Публикация в «Литературной газете» статьи К. Федина «О борьбе за мир».

Октябрь. Запрещение английским правительством въезда в Англию представителям Комитета сторонников мира — Ж. Лаффиту, И. Эренбургу и др.

Октябрь 16—18. II Всесоюзная конференция сторонников мира в Москве. Доклад Н. Тихонова «Советский народ в борьбе за мир, против поджигателей новой войны». Выступления А. Фадеева, П. Павленко, Н. Зарьяна, П. Бровка, А. Саксе, Б. Кербабаяева, М. Турсун-заде, В. Василевской, Б. Полевого, А. Лупана, О. Гончара.

В состав Советского комитета защиты мира избраны В. Василевская, С. Вургун, А. Венцлова, Н. Зарьян, А. Исаакян, М. Ибрагимов, А. Корнейчук, Я. Колас, Б. Кербабаяев, А. Леонов, Г. Леонидзе, С. Мукапоп, А. Саксе, К. Симонюк, А. Сурков, М. Танк, Н. Тихонов (председатель), М. Турсун-заде, П. Тычина, А. Фадеев, К. Федин, М. Шолохов, И. Эренбург, А. Якобсон. (Вторая Всесоюзная конференция сторонников мира в Москве 16—18 октября 1950 года. Материалы. Политиздат, М., 1951).

Октябрь 16—18. Заседание Подготовительного комитета II Всемирного конгресса сторонников мира. Представитель СССР — А. Корнейчук.

Октябрь 19. Публикация в «Литературной газете» (№ 97) статьи Б. Полевого «Место литератора в борьбе за мир».

Октябрь. По приглашению Румынского общества укрепления культурных связей с СССР Румынию посещает К. Федин.

Октябрь. Выход из печати книги: И. Эренбург. Надежда мира. «Советский писатель», М., 1950, 100 стр.

Ноябрь 10. Пресс-конференция в Советском комитете защиты мира в связи с отказом английского правительства выдать визы на въезд в Англию 40 советским делегатам для участия во Всемирном Конгрессе сторонников мира в Шеффилде. Выступления К. Симонова, С. Герасимова и др. («Литературная газета», № 106, 11 ноября).

Ноябрь 12. Выступления Б. Полевого и Вс. Пудовкина на митинге в Лондоне, организованном Обществом англо-советской дружбы. (Б. Полевой. Движение народов к миру неодолимо! «Правда», № 320, 16 ноября).

Ноябрь 12. Коммюнике Бюро Постоянного комитета Всемирного Конгресса сторонников мира о запрещении английским правительством провести Конгресс сторонников мира в Англии. Бюро приняло предложение Польского комитета сторонников мира провести конгресс в Варшаве. («Правда», № 316, 12 ноября).

Ноябрь 16—22. На втором Всемирном Конгрессе мира присутствовало 1756 делегатов, представляющих 81 страну. Конгресс обратился с Манифестом к народам мира, напоминая, что «мира не ждут — мир завоевывают», и принял Обращение к Организации Объединенных Наций с предложением вернуться к соблюдению принципов своего Устава.

На конгрессе выступили И. Эренбург, А. Фадеев, Д. Шостакович («Правда», №№ 323, 324; также «Новое время» — приложение, № 48; И. Эренбург. На Варшавском конгрессе. Стенограмма публичной лекции. «Правда», М., 1951, 16 стр.).

Конгресс учредил Всемирный Совет мира, в состав которого вошли А. Фадеев, И. Эренбург, А. Корнейчук, Н. Тихонов, В. Василевская.

Ноябрь 22. Первое присуждение Международных Премий мира. Почетная премия мира посмертно присуждена Ю. Фучику; международные премии присуждены П. Неруда, Назым Хикмету, П. Пикассо, П. Робсону, Б. Иллешу, В. Якубовской и др. Золотая медаль мира присуждена Жан Рншар Блоку, М. Садовяну и др.

Ноябрь 23. Первое заседание Всемирного Совета мира, на котором проведены выборы Бюро Всемирного Совета мира. Вице-председателем избран от СССР А. Фадеев.

Ноябрь 23. Вечер поэтов — участников II Всемирного конгресса, организованный Польским комитетом сторонников мира. На вечере выступают Н. Тихонов, А. Сурков, К. Симонов, М. Турсун-заде, А. Венцлова.

Декабрь. Выход из печати книг: П. Тычнина. За Сталина, за родину, за мир! Стихи. «Советский писатель», М., 1950, 128 стр.; Л. Ошанин. Дети разных народов. Стихи и песни. «Молодая гвардия», М., 1950, 104 стр.

1951 год

Январь 20—22. Делегация деятелей советской культуры на III конгрессе Общества германо-советской дружбы. (Б. Полевой. За прочную дружбу. Письмо из Германии. «Правда», № 24, 24 января).

Январь. Выход из печати книги: М. Горький. За мир и демократию. Очерки, памфлеты, статьи, речи, письма. Изд. Акад. Наук СССР, М., 1951, 266 стр. (Институт мировой литературы им. А. М. Горького).

Февраль 17. Опубликована беседа И. В. Сталина с корреспондентом «Правды» по вопросам внешнеполитического характера.

«Мир будет сохранен и упрочен, если народы возьмут дело сохранения мира в свои руки и будут отстаивать его до конца».
И. Сталин.

Февраль 21—26. Первая сессия Всемирного Совета мира в Берлине принимает Обращение, призывающее заключить «во имя укрепления мира и обеспечения международной безопасности» Пакт Мира между пятью великими державами — Соединенными штатами Америки, Советским Союзом, Китайской Народной Республикой, Великобританией и Францией. Всемирный Совет мира избрал делегацию в Организацию Объединенных Наций, в ее составе Н. С. Тихонов. Задача делегации потребовать от Организации Объединенных Наций: 1) рассмотреть различные пункты Обращения Всемирного Конгресса сторонников мира и различные резолюции Всемирного Совета мира и высказать свое мнение по ним и 2) вернуться к той роли, которую ей предписывает Устав, чтобы стать местом соглашения между правительствами, а не орудием какой-либо господствующей группы.

На сессии выступили А. Корнейчук, В. Василевская, И. Эренбург («Литературная газета», № 23, 24 февраля; «Правда», № 56, 25 февраля; «Новое время», № 10).

«Литературная газета» в дни сессии обратилась к членам Совета мира с вопросом «Как относятся простые люди вашей страны к попыткам амс-

риканского империализма ремилитаризовать Германию и Японию». Ответы опубликованы в «Литературной газете» № 27, 6 марта.

Март 12. На заседании Верховного Совета Союза ССР председатель Советского комитета защиты мира Н. С. Тихонов сообщил о предложении II Всемирного конгресса сторонников мира парламентам всех стран принять закон в защиту мира. Тихонов вынес на обсуждение Верховного Совета проект закона о защите мира. Помимо Н. Тихонова на заседании выступил К. Симонов. Верховный Совет единодушно утверждает Закон в защиту мира. (П. Павленко. Единодушие народа. — «Правда», № 72, 13 марта).

Март. Посещение советской делегацией (А. Первенцев, А. Хачатурян и др.) Исландии. Участие в работе I конгресса Общества культурной связи Исландия—СССР. (А. Первенцев. В стране льдов. Исландские дневники. — «Октябрь», №№ 7—9; А. Первенцев. Заметки об Исландии. — «Правда», №№ 140, 142).

Март 17. Опубликовано постановление Совета Министров Союза ССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и искусства за 1950 год».

Сталинская премия первой степени присуждена А. Малышко за сборник стихов «За синим морем» (За синим морем. Стихи. Пер. с укр. «Советский писатель», М., 1950, 144 стр.).

Сталинская премия второй степени присуждена А. Суркову за сборник стихов «Миру—миру» (Миру—мир. Стихи. 1948—1949 гг. «Правда», М., 1950, 40 стр. — Библиотека «Огонек», № 3); С. Прокофьеву за ораторию «На страже мира» (слова С. Маршака) и В. Мурадели за песни, в том числе «Гимн международного Союза студентов» (слова Л. Ошанина), «Песня борцов за мир» (слова В. Харитонова), «Москва—Пекин» (слова М. Вершинина).

Сталинская премия третьей степени присуждена В. Собко за роман «Залог мира» (Залог мира. Роман. Авториз. пер. с укр. Ц. Дмитриевой и Н. Тренивой. «Советский писатель», М., 1951, 359 стр.); Рустамову Сеиду Али оглы за песни, в том числе «Голосую за мир» (слова Г. Гусейн-заде); С. Туликову за песни, в том числе «Мы за мир» (слова А. Жарова).

Апрель 2—6. Заседание Комитета по Международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» (в составе Комитета А. Фадеев и И. Эренбург). Премии присуждены Ф. Жюлио-Кюри, Сун Цзин-Лин, Д. Хьюлетту, Э. Коттон, Л. Моултону, Пак Ден Ай, Э. Хара.

Апрель 10. Публикация в «Правде» (№ 100) передовой «Советское искусство в борьбе за мир».

Май 5—7. Бюро Всемирного Совета мира, заседавшее в Копенгагене, призвало «все мирные организации и течения, все общественные, культурные и религиозные объединения активно помогать, в такой форме, которую они найдут наиболее действенной, всемирной кампании за заключение Пакта мира» между пятью великими державами.

Май 6. На массовом митинге, организованном Датским комитетом сторонников мира в Копенгагене, выступил с приветствием И. Эренбург.

Июнь 1. Вручение в Москве Международной Сталинской премии за укрепление мира между народами Э. Хара. С приветствием выступает Н. Тихонов.

Июнь 9. Отказ английского правительства выдать визу кинорежиссеру С. Герасимову для участия в общанглийской конференции сторонников

мира. На конференции было зачитано приветствие председателя Советского комитета защиты мира Н. Тихонова.

Июнь 13. Вручение в Москве Международной Сталинской премии Пак Ден Ай. С приветствием выступает Н. Тихонов. («Правда», № 165, 14 июня).

Июнь. В журнале «Новый мир» публикуется цикл стихов А. Суркова «На Британских островах».

И. Эренбург входит в редакционный совет международного журнала «В защиту мира», издающегося в нескольких странах. В первом номере журнала опубликована статья И. Эренбурга «Путь мира».

Июнь 27. Вручение в Москве Международной Сталинской премии Х. Джонсону. С приветствием выступает Н. Тихонов.

Июнь. Выход из печати книги: С. Михалков. Война войне. Стихи, басни, эпиграммы. Рис. Б. Ефимова, «Советский писатель», М., 1951, 96 стр.

Июль 6. Вручение в Москве Международной Сталинской премии Ф. Жолио-Кюри. С приветствием выступают Н. Тихонов и К. Симонов. («Правда», № 188, 7 июля).

Июль. Выход из печати книги: Поэты мира в борьбе за мир. Под ред. С. Маршака, К. Симонова, А. Суркова. Гослитиздат, М., 1951, 736 стр.

Июль 20—23. На заседаниях Бюро Всемирного Совета мира в Хельсинки присутствуют А. Фадеев, И. Эренбург, Н. Тихонов.

Н. Тихонов приветствует в Ювэскейле от имени Бюро участников молодежной эстафеты мира. (Н. Тихонов. В стране 60 000 озер. — «В защиту мира», № 4).

И. Эренбург выступает на митинге в Хельсинки.

Июль 25. Встреча писателей, членов Совета мира, с писателями Финляндии, организованная Обществом Финляндия—СССР.

Июль. Вышел из печати сборник «Поэты мира в борьбе за мир», в котором опубликованы стихотворения крупнейших поэтов мира (М., Гослитиздат).

Август 29. Советский комитет защиты мира поддерживает Обращение Всемирного Совета мира о заключении Пакта мира между пятью великими державами и призывает начать сбор подписей под ним в сентябре («Правда», № 241). Писатели выступают со статьями с призывом подписать обращение. (И. Эренбург. Пакт мира. — «Литературная газета», № 103, 30 августа; Л. Леонов. За мир! — Там же, № 106, 6 сентября; Б. Горбатов. О мире. — Там же, № 109, 13 сентября).

Август 30. Публикация в «Литературной газете» (№ 103) статьи М. Шолохова «С родным правительством за мир!».

Сентябрь. Выход из печати книги: Мир победит войну. «Искусство», М., 1951 (песны К. Симонова, Н. Вирта, Б. Лавренева, В. Собко, Н. Погодина, Г. Мдивани, А. Якобсона, А. Первенцева).

Сентябрь. Делегация деятелей советской культуры принимает участие в проведении Месячника албано-советской дружбы. В составе делегации С. Щипачев.

По приглашению Общества Швеция—СССР в Швецию выезжает делегация деятелей советской культуры, возглавляемая А. Сурковым.

Сентябрь 18. Вручение премии «За укрепление мира между народами» в Пекине Сун Цзян-линь членами Комитета по Международным Сталиным премиям И. Эренбург, Го Мо-жо, П. Неруда. С поздравительной речью выступил И. Эренбург. («Правда», № 263, 20 сентября).

Октябрь 18. Публикация в «Литературной газете» (№ 124) статьи Н. Тихонова «Писатели в борьбе за мир».

Октябрь. Секретариат Всемирного Совета мира сообщил, что под Обращением Всемирного Совета мира подписалось 562 083 383 человека.

Октябрь. Институт мировой литературы им. М. Горького организует научную сессию на тему «Прогрессивные писатели капиталистических стран в борьбе за мир». На сессии присутствовали Н. Хикмет и П. Неруда.

Ноябрь 1—7. II сессия Всемирного Совета мира в Вене приняла Обращение к Организации Объединенных Наций и к народам мира с призывом обсудить ряд предложений, направленных на сохранение мира. На сессии выступил И. Эренбург («Правда», № 307, 3 ноября) и А. Корнейчук. Всемирный Совет принял предложение о международном проведении юбилейных дат: 150 лет со дня рождения В. Гюго, 500 лет со дня рождения Леонардо да Винчи, 100 лет со дня смерти Н. Гоголя, 1000-летие смерти Авиценны.

Ноябрь. Проведение в Москве интернациональных литературных вечеров с участием зарубежных писателей одиннадцати стран (Чили, Кубы, Италии, Чехословакии, Румынии, Китая и т. д.).

Ноябрь 16. Делегация деятелей советской культуры участвует в проведении месячника англо-советской дружбы. В составе делегации Б. Полевой, выступающий на ряде митингов в Англии. (Б. Полевой. Дружба во имя мира. — «Правда», № 344, 10 декабря).

Ноябрь 27—29. III Всесоюзная конференция сторонников мира в Москве. Председатель Советского комитета защиты мира Н. Тихонов выступает с докладом «Итоги сбора подписей в СССР под Обращением Всемирного Совета мира о заключении Пакта мира между пятью великими державами и очередные задачи мира» («Правда», № 332, 28 ноября).

По 15 ноября 1951 года под Обращением Всемирного Совета мира в СССР подписалось 117 669 320 человек.

На конференции выступили Я. Колас, И. Мосшвили, И. Эренбург, А. Уйгун, А. Корнейчук, А. Софронов, Кави Наджми, П. Хузангай, Т. Тильвитис («Правда», №№ 332—337).

Ноябрь 27. В «Литературной газете» (№ 140) опубликована статья К. Симонова «Занавес опускается... (Опыт надгробного слова в связи с гражданской смертью бывшего писателя Джона Б. Пристли)», разоблачающая деятельность Пристли как врага мира и демократии.

Ноябрь. Делегация деятелей советской культуры принимает участие в проведении месячника советско-румынской дружбы. В составе делегации С. Бабаевский. (С. Бабаевский. У румынских друзей. — «Литературная газета», № 129, 30 ноября; С. Бабаевский. Знакомые приметы. — «Литературная газета», № 143, 4 декабря).

Ноябрь. Выход из печати книги: Фронт мира. «Искусство», М.—Л., 1951, 536 стр. (Литературная эстрада. Материалы для художественного чтения).

Декабрь 20. Присуждение Международных Сталинских премий «За укрепление дружбы между народами» Го Мо-жо, П. Ненни, И. Ояма, М. Фелтон, А. Зегерс, Ж. Амаду («Правда», № 355).

Декабрь 31. Новогоднее послание И. В. Сталина японскому народу («Правда», 1952, № 1).

1952 год

Январь 1. Публикация в газете «Правда» статей писателей о борьбе советских людей за мир (Н. Тихонов, М. Шолохов, П. Бровка, М. Луконин).

Январь 3. Секретариат Всемирного Совета мира публикует коммюнике о сборе подписей под Обращением Всемирного Совета мира о заключении Пакта Мира между пятью великими державами. На первое января 1952 года собрано 596 302 298 подписей.

Январь 24. Вручение Международной Сталинской премии бразильскому писателю Жоржи Амаду в Москве. С приветственными речами выступают Н. Тихонов и А. Софронов.

Январь 30. Председатель Генеральной Ассамблеи Организации Объединенных Наций принял делегацию Всемирного Совета мира, вручившую ему Обращение Всемирного Совета мира к Организации Объединенных Наций, принятое в Вене.

Январь. В составе советской делегации, прибывшей в Данию по приглашению Общества Дания—СССР, О. Гончар.

Февраль. Для участия в праздновании столетия со дня рождения румынского писателя И. Л. Караджале выехала делегация советских писателей, в ее составе А. Первенцев и Г. Гулия. (Г. Гулия. Караджале в свободной Румынии. — «Литературная газета», 1952, № 18, 9 февраля).

Февраль—март. В составе делегации деятелей советской культуры, принявшей участие в месячнике венгеро-советской дружбы, — Г. Е. Николаева. (И. Винниченко. Праздник великой дружбы. — «Известия», 1952, № 50, 28 февраля).

Февраль. Советский комитет защиты мира и Союз советских писателей создали Всесоюзный Комитет по проведению 150-летнего юбилея со дня рождения В. Гюго в соответствии с решением Всемирного Совета мира. («Правда», № 46, 15 февраля).

Февраль—март. Широкое проведение 100-летнего юбилея со дня смерти Н. В. Гоголя в СССР и странах народной демократии и 150-летнего юбилея со дня рождения В. Гюго.

Март 3. По приглашению подготовительного комитета по созыву учредительного конгресса Индо-советского общества дружбы в Индию выехала делегация деятелей советской культуры во главе с Н. С. Тихоновым.

Март. Выпуск на экран цветного документального фильма «Мы за мир!» (Сценарий И. Пырьева и А. Фролова. Текст С. Антонова. Текст песен М. Матусовского) о III Всемирном фестивале молодежи и студентов. (Б. Полевой. Фильм о мире и дружбе. — «Правда», № 70, 10 марта).

Март 9. Отъезд делегации деятелей советской культуры во главе с К. М. Симоновым в Монголию для участия в месячнике монголо-советской дружбы.

Март 11. Организация Всесоюзного Комитета по проведению в СССР юбилея, посвященного 500-летию со дня рождения Леонардо да Винчи, в соответствии с решением Всемирного Совета мира. В составе комитета Ф. Гладков.

Март 15. Опубликовано постановление Совета Министров СССР «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области науки, изобретательства, литературы и искусства за 1951 год».

Сталинская премия первой степени присуждена Н. С. Тихонову за циклы стихов «Два потока» и «На Втором Всемирном Конгрессе мира».

Сталинские премии второй степени присуждены О. М. Мальцеву за роман «Югославская трагедия» и А. Т. Венцлова за сборник стихов «Избранное».

Сталинские премии третьей степени присуждены Д. И. Еремину за роман «Гроза над Римом», Ахмеду Джавед Исмаил оглы Гаджиеву за симфоническую поэму «За мир», В. А. Белому за песни, в том числе «В защиту мира» (слова И. Френкеля), М. Л. Старокадомскому за песни для детей, в том числе «Под знаменем мира», Б. И. Пророкову за иллюстрации к книге «Маяковский об Америке», рисунки «Танки Трумана на дне» и «Американские жандармы в Японии».

Присуждение Сталинских премий писателям Венгрии, Китая, Франции.

Март 19. Вручение Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» Анне Зегерс в Москве. От имени советских писателей лауреата приветствовал А. Сурков. («Правда», № 80, 20 марта).

Март 29—31. Заседание Бюро Всемирного Совета мира в Осло. В работе бюро приняли участие А. Фадеев, И. Эренбург, А. Корнейчук.

Бюро отметило, что число подписей под Обращением о заключении Пакта мира между пятью великими державами достигло 603 570 000.

Для более широкого объединения миролюбивых сил Бюро решило с 21 июня провести сессию Всемирного Совета мира, на которой внести предложение о созыве в этом году Всемирного Конгресса в защиту мира.

Бюро опубликовало призыв «Против бактериологической войны».

Март 30. Прием главы делегации деятелей советской культуры Н. Тихонова премьер-министром Индии — Неру. (О пребывании советской делегации в Индии: П. Кадочников. В Индии. — «Ленинградская правда», № 85, 9 апреля).

Апрель 9. Вручение в Москве Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» президенту китайской Академии наук Го Мо-жо. С приветствием выступил К. Симоноп.

Апрель. Пребывание делегации деятелей советской культуры в Швеции. В составе делегации Б. Полевой.

Апрель. Поездка в Польшу делегации деятелей советской культуры, в ее составе А. Мясников, А. Караваева. (А. Караваева. Слово в прениях друзей. О проблемах, волнующих польских литераторов. — «Литературная газета», № 50, 24 апреля).

Апрель. Поездка в Данию делегации деятелей советской культуры. В ее составе Н. Тихонов, О. Гончар. (О. Гончар. Почему над Данией воют сирены. Из впечатлений писателя. — «Литературная газета», № 51, 26 апреля).

Апрель 25. Вручение в Москве Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» Монике Фелтон.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакции	3
Исследования	
К. Д. Муратова. Горький в борьбе за язык как орудие культуры.	7
В. В. Тимофеева. К вопросу о новаторстве В. Маяковского в области поэтического языка	65
А. С. Бушмин. Из наблюдений над стилем А. Фадеева. (Произведения 20-х годов)	131
В. А. Ковалев. Заметки о языке и стиле романов Л. Леонова 20-х годов	180
А. Л. Дымшиц. А. Н. Толстой о литературном языке	218
П. С. Выходцев. «Василий Теркин» А. Твардовского. (К вопросу о композиции поэмы)	242
Сообщения	
С. В. Касторский. Работа М. Горького над языком романа «Мать»	283
Н. И. Желтова. О языке повести М. Горького «Фома Гордеев». (Текстологические наблюдения)	299
А. С. Бушмин. Работа А. Фадеева над романом «Разгром». (Авторская правка изданий 1927—1951 годов)	309
Т. П. Ден. «Педагогическая поэма» А. С. Макаренки. (О некоторых художественных особенностях романа)	331
Библиография	
К. Д. Муратова. Советские писатели в борьбе за мир. Краткая хроника событий (1948—1952)	351

Утверждено к печати Институтом русской литературы Академии Наук СССР

Редактор издательства А. Г. Дементьев
Технический редактор А. В. Смирнов

Художник Д. С. Данилов
Корректор А. Д. Копысова

РИСО АН СССР № 48—73 В.

Подписано к печати 6/IV 1953 г. М—01664. Бумага 60+92¹/₁₆. Бум. л. 11¹/₂. Печ. л. 23. Уч.-изд. л. 22.94+7 вкл. (0.29-уч.-изд. л.). Тираж 20000. Зак. № 514. Нормиал по прейскуранту 1952 г. 11 р.

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
171	9 сверху	эту	эту же
314	4 снизу	19	79
318	10 "	публикуемый	публикуемой

Вопросы советской литературы, II.